

Die sprachliche Gestaltung sozialer Milieus wurde bislang kaum erforscht. Diese Arbeit untersucht nun sprachlich-kommunikative Mittel am Beispiel der in den sozialrealistischen Dramen *Heimarbeit* und *Mensch Meier* von Franz Xaver Kroetz widergespiegelten Lebenswelten. Die Untersuchung der sozialen Typik von Ausdrucksmitteln bezieht vor allem soziolinguistische, soziologische und literaturwissenschaftliche Erkenntnisse mit ein: Im ersten Teil wird die Gestaltung sozialer Differenzen in Gesellschaften beleuchtet. Im zweiten Teil werden die kommunikativen Handlungen, die sozialen Orientierungen und Interaktionsregeln der Kroetz'schen Figuren mikroanalytisch charakterisiert.

ISBN 978-3-937241-40-1

Devran: Kommunikation, Sprache und soziales Milieu

amades 45



amades

Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache

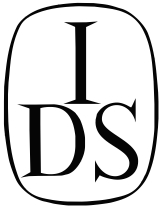
Serap Devran

Kommunikation, Sprache und soziales Milieu in den Dramen *Heimarbeit* und *Mensch Meier* von Franz Xaver Kroetz

Eine soziolinguistische und
literaturwissenschaftliche Arbeit

Herausgegeben vom Institut für Deutsche Sprache

45



Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache

Serap Devran

**Kommunikation, Sprache
und soziales Milieu
in den Dramen**

***Heimarbeit und Mensch Meier*
von Franz Xaver Kroetz**

Eine soziolinguistische und
literaturwissenschaftliche Arbeit

Herausgegeben vom Institut für Deutsche Sprache

45

armades



amades

Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache

Herausgegeben vom Institut für Deutsche Sprache

Band 45

1. Auflage 2013 · ISBN: 978-3-937241-40-1 · ISSN: 1435-4195

© 2013 Institut für Deutsche Sprache
R 5, 6-13, 68161 Mannheim
www.amades.de

Mitglied der



Redaktion: Dr. Elke Donalies, Norbert Volz

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung der Copyright-Inhaber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung und Vertrieb im Eigenverlag.

Inhalt

	Vorwort	9
0.	Einleitung	11
0.1	Gegenstand und Ziel der Arbeit	11
0.2	Forschungsstand	15
0.3	Aufbau der Arbeit	22
1.	Kroetz' Werdegang	25
1.1	Die Lehrjahre	27
1.2	Der Gegenstand der dramatischen Darstellung: die 'einfachen Leute'	29
1.3	Die Funktion der Sprache: Redeweise und Bewusstsein	33
1.4	Der Schriftsteller als Agitator	35
1.5	Theater als Lebenshilfe: Selbstbefreiung oder Selbstfindung?	38
A.	Theoretischer Teil	43
2.	Das Konzept des sozialen Dramas	43
2.1	Das soziale Drama im Feld unzureichender Definitionen	43
2.2	Was ist 'sozial' ?	45
2.3	Die Figuren als soziale Handlungsträger	47
2.4	Die Funktion der Figurenrede	51
2.5	Die Regieanweisung als 'Kompensator' bzw. 'Demonstrator'	53
2.6	Stilmittel im Dramengeschehen	54
2.7	Der Realismus des sozialen Dramas	56
3.	Theoretische Anknüpfungspunkte	59
3.1	Das Schichtungsmodell	59
3.1.1	Karl Marx (1818-1883): Entfremdung – Produktionsprozess	60
3.1.2	Max Weber (1864-1920): Arbeitsethik – stilisierte Lebensführung	61
3.1.3	Ulrich Beck (1944): Entzauberung – individualisierte Existenzformen	64
3.2	Der Lebensstilansatz	68
3.2.1	Thorstein Veblen (1857-1929): demonstrativer Konsum – demonstrativer Müßiggang	69

3.2.2	Pierre Bourdieu (1930-2002): Geschmack, Bildung – sozialer Raum.....	71
3.3	Interaktional-soziologische und qualitativ-soziolinguistische Ansätze.....	78
3.3.1	Erving Goffman (1922-1982): Face-to-face-Kommunikation – Theatermetapher.....	78
3.3.2	Basil Bernstein (1924-2000): Schichtspezifische Codetheorie – Erziehungsmodelle.....	81
3.3.3	Das Konzept des sozial kommunikativen Stils.....	84
B.	Analytischer Teil.....	89
4.	Methodische Grundlagen	89
5.	‘Heimarbeit’ – Ein Kind ist kein Unglück	91
5.1	Handlungsverlauf und Handlungsstruktur	91
5.1.1	Analysekriterien	96
5.1.2	Analyseschritte.....	97
5.2	Familienordnung auf Existenzminimum.....	98
5.2.1	Gestörte familiäre Arbeitsteilung.....	98
5.2.2	Elterliche Übereinkunft in der Erziehung	102
5.2.3	Infragestellung der ehelichen Rollen	108
5.2.4	Willis Anspruch auf Ehepflicht.....	117
5.2.5	Zusammenfassung.....	119
5.3	Marthas Ehebruch und seine Bearbeitung	123
5.3.1	Fiktive Lösungen zur illegitimen Schwangerschaft.....	123
5.3.2	Durchführung des Eingriffs.....	131
5.3.3	Divergierende Perspektiven zur Außendarstellung mit außerehelichem Kind	137
5.3.4	Willys Ablehnung des ‘gezeichneten’ Kindes.....	140
5.3.5	Zusammenfassung.....	142

5.4	Innerfamiliäre Bewältigung des Problems und der Versuch, den Schein von Normalität nach außen hin zu bewahren.....	143
5.4.1	Vertiefung des Konflikts: „Beulen“ als Kinderkrankheit oder Erbschaden?	143
5.4.2	Scheinübereinkunft: <i>Gegen ein Kind kann man nix haben</i>	146
5.4.3	Versuch einer Familienidylle nach außen	149
5.4.4	Marthas Ankündigung die Familie zu verlassen	153
5.4.5	Die Ermordung des Kindes	156
5.4.6	Zusammenfassung.....	161
5.5	Renormalisierung der familiären Ordnung.....	162
5.5.1	Willys Bitte um Marthas Rückkehr.....	162
5.5.2	Doppeldeutiges Spiel und die Normalisierung des Kindesmords	163
5.5.3	Wiederaufnahme der Position als Mutter, Haus- und Ehefrau.....	168
5.5.4	Zusammenfassung.....	171
6.	‘Mensch Meier’ – Arbeiter is Arbeiter	173
6.1	Handlungsverlauf und -struktur des Stückes	173
6.1.1	Analysekriterien	181
6.1.2	Analyseschritte.....	182
6.2	Differenz zwischen Lebensrealität und dem Streben nach sozialem Aufstieg.....	183
6.2.1	Marthas gescheiterter Erziehungsversuch.....	183
6.2.2	Das Medienereignis Königshochzeit aus der Perspektive der ‘kleinen Leute’	190
6.2.3	Präferenz für teure Gebrauchsgüter trotz knapper Mittel	296
6.2.4	Prestigeträchtige Berufswünsche für den Sohn trotz fehlender Voraussetzungen.....	200
6.2.5	Zusammenfassung.....	210
6.3	Diskrepanz zwischen empfundenem Potenzial und den realen Chancen auf dem Arbeitsmarkt.....	213
6.3.1	Fiktive Umsetzung eigener Fähigkeiten: der Weltmeister Otto Meier	213

6.3.2	Trotz knapper Mittel und Existenzunsicherheit: <i>was vom Leben haben</i>	227
6.3.3	Sarkastische Selbstanalyse der entfremdeten beruflichen Identität: <i>Ich kann mich nicht mit mir abfinden</i>	241
6.3.4	Zusammenfassung.....	248
6.4	Neue Art der sozialen Einbindung im Kontrast gegen das Alte.....	250
6.4.1	Loslösung aus dem Hausfrauen-Modell und Absage an die Traumwelt	250
6.4.2	Der schwere Weg in die Eigenständigkeit: realistische Einschätzung eigener Fähigkeiten und äußerer Möglichkeiten	255
6.4.3	Marthas Sprachentwicklung: Von der Formelhaftigkeit zur schlichten und realistischen Sprache.....	262
6.4.4	Zusammenfassung.....	265
7.	Vergleich der Stücke	267
7.1	Ähnlichkeiten	268
7.2	Unterschiede.....	268
8.	Fazit	275
9.	Literatur	279
10.	Türkçe Özet (Zusammenfassung in türkischer Sprache).....	299

Vorwort

Mit Unterstützung meines Betreuers Prof. Dr. Acar Sevim, Leiter der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur an der naturwissenschaftlich-philosophischen Fakultät der Marmara-Universität, konnte diese Arbeit im sozialwissenschaftlichen Institut der Marmara Universität auf Deutsch eingereicht werden. Meinen Dank möchte ich zuerst ihm aussprechen, da er mich unter anderem in verschiedenen Phasen meiner wissenschaftlichen Tätigkeit stets gefördert hat. Dieses Wissen hat mich bei der Entscheidung für die vorliegende interdisziplinäre Arbeit ermutigt, als ich 2006 durch Prof. Dr. Inken Keim mit der gesprächsanalytisch-methodischen Vorgehensweise der qualitativen Soziolinguistik in Kontakt kam. Frau Prof. Keim war damals wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Deutsche Sprache in Mannheim und hielt während ihres Aufenthalts in Istanbul als Gastdozentin Doktorandenseminare in der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur der Marmara-Universität. Ich war sofort von der analytischen Vorgehensweise zur Beschreibung von kommunikativen Stilen in natürlichen Gruppengesprächen begeistert, so dass mich weitere Erkundungen dazu veranlassten, das durch das 'Mannheimer Stadtprojekt' entstandene, sozial kommunikative Stilkonzept zum ersten Mal zur Erfassung der sozialen Lebenswelten in den dramatischen Werken von Franz Xaver Kroetz anzuwenden.

Die vorliegende Arbeit soll dem wissenschaftlichen Experten ähnlich Freude bereiten, wie dem interessierten Laien eine schöne Erzählung. Um diesem Anspruch zu genügen, bedarf es für mich großer Anstrengungen. Mein tiefster Dank gilt meiner wissenschaftlichen Betreuerin Prof. Dr. Inken Keim. Sie hat die Arbeit trotz ihrer eigenen fortgeschrittenen wissenschaftlichen Tätigkeiten kompetent und mit großem Engagement begleitet. Zahlreiche Analysesitzungen und Diskussionen, für die sie stets bereit war, haben zur Ausformung der Arbeit beigetragen und mich für weitere soziolinguistische Arbeiten inspiriert. An dieser Stelle danke ich zusätzlich Dr. Karl-Heinz Bausch. Seine fachlichen Anregungen bei der schriftlichen Verfassung der Arbeit sind von unschätzbarem Wert. Auch möchte ich Dr. habil. Hakan Cil und Prof. Dr. Mahmut Karakuş danken, die mich während der unterschiedlichen Phasen der Arbeit beraten und maßgeblich gefördert haben.

Im Weiteren gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Beate Henn-Memmesheimer. Im Rahmen der Germanistischen-Instituts-Partnerschaft (GIP) zwischen den germanistischen Abteilungen der Universität Mannheim und der Marmara-

Universität hat sie mir regelmäßige Forschungsaufenthalte als Gastwissenschaftlerin in Mannheim ermöglicht. Im gleichen Zug möchte ich Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ludwig M. Eichinger, dem Leiter des Instituts für Deutsche Sprache, für das freundliche Entgegenkommen danken, da er mir die Nutzung des Instituts und der Bibliothek mit einem eigenständigen Arbeitsplatz zur Verfügung gestellt hat.

Dank der Förderungen durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), die Landesstiftung Baden-Württemberg und das LLP-Erasmus-Placement-Programm der Marmara-Universität konnte ich meine ganze Zeit und Kraft dem Fortschreiten meiner Arbeit widmen.

Meinen Freundinnen danke ich ganz herzlich für ihre Geduld, Aufmunterung und Unterstützung. Ihr Vertrauen ist von großer Bedeutung.

Im gleichen Zuge danke ich meiner Familie, meinem Ehemann und meinen zwei Söhnen. Sie haben die vorliegende Arbeit ebenso positiv geprägt und mich für mehrere Monate entbehrt. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle meinem Bruder für sein Engagement und den Rückhalt während meiner Aufenthalte in Deutschland.

Istanbul, im März 2013

Serap Devran

0. Einleitung

0.1 Gegenstand und Ziel der Arbeit

„Der Rückgang der Sprache, ihrer Bedeutung, ist in allen Bereichen des Lebens zu erkennen. Das Theater ist prädestiniert, diesen Vorgang, der sich intensivieren wird, darzustellen.“¹

Das Theater spielt eine wichtige Rolle in der Gesellschaft. Es dient nicht nur der Unterhaltung, stellt verkürzt auch nicht nur eine Informationsquelle dar, sondern ist darüber hinaus als ein 'Kommunikationsmedium' zu verstehen (vgl. Dörner/Vogt 1994, S. 102). Einerseits verarbeitet es „gesellschaftliche Lebenswirklichkeit“, indem es „die in ihr immanenten sozialen, gesellschaftlichen und psychosozialen Prozesse reflektiert“; andererseits aber „konstruiert es zugleich diese und wirkt dadurch auf den gesellschaftlichen und kulturellen Prozess zurück“ (Becker 2007, S. 197).

Darüber hinaus trägt das Theater dazu bei, dass sich soziale Gruppen über ihre Handlungs- und Sprechweisen, gemeinsamen Ziele und Einstellungen, Aktivitäten, äußere Erscheinungen und Geschmackspräferenzen ausdrücken und sich zugleich von anderen Gruppen unterscheiden. Dadurch kommt dem Theater eine weitere Funktion zu: die der Repräsentation von gesellschaftlichen Gruppen. Also ist nicht nur das Theater für die Gesellschaft da, auch die Gesellschaft ist für das Theater da.

Das zeigt sich unter anderem darin, dass sozial engagierte Dramatiker wie Franz Xaver Kroetz in ihren dramatischen Werken beobachtete Wirklichkeit darstellen und sie in erkennbaren Strukturen im dramatischen Dialog ihrer Figuren transparent machen. Das heißt, dass Franz Xaver Kroetz nicht nur soziale Umstände darstellt und beschreibt, sondern auch zeigt, wie der für seine dramatische Praxis im Mittelpunkt stehende „Mensch der Gegenwart“ in seiner alltäglichen Interaktion soziale Wirklichkeit herstellt, indem er sich auf einen für das Theater relevanten, sozial und sprachlich fundierten Begriff von Kultur bezieht (vgl. Arnold (Hg.) 1979, S. 60).

Autoren entwickeln sich. Auch Kroetz' Methoden und Ziele haben sich je nach wechselndem ideologischem und künstlerischem Schwerpunkt verlagert. Infolge der Anstöße aus der sozialen und politischen Situation der 70er Jahre in Deutschland und der Begegnung mit der sozialkritischen Theater-richt-

¹ Kroetz (2006, S. 10ff.).

tung seiner Leitbilder kann die Entwicklung von Kroetz in drei unterschiedliche Produktionsphasen unterteilt werden:²

- Aus der Frühphase, die von 1965 bis 1968 reicht und nach Kroetz' eigenen Angaben aus zehn bis fünfzehn Stücken besteht, die er damals als 20-jähriger Schauspieler geschrieben und 1972 verbrannt hat, ist das einzig erhaltene und zum Druck freigegebene Stück der Bauernschwank 'Hilfe ich werde geheiratet' (Uraufführung 1969; vgl. Hein 1986, S. 12).
- Vor dem Hintergrund der auf den Bühnen wieder entdeckten Fleißer- und Horvath-Renaissance (1968) distanziert sich Kroetz von seiner auf Unterhaltung ausgerichteten frühen Phase und schreibt von 1968-1974 unter Einfluss des beschreibenden Realismus die ersten sozialkritischen Stücke: 'Heimarbeit' (Erstdruck 1968, Uraufführung 1971), 'Hartnäckig' (Erstdruck 1968, Uraufführung 1971), 'Stallerhof' (Erstdruck 1971, Uraufführung 1972).
- Anlässlich seines Eintritts in die Deutsche Kommunistische Partei (DKP) im Jahre 1972 entwickelt Kroetz seine zweite Werkphase in Anlehnung an das Leitbild Brecht und den sozialistischen Realismus. Aus Interviews und diesen diskursiven Texten von Kroetz geht hervor, dass er sich mit den Aufgaben und Zielen eines neuen Volkstheaters beschäftigt und eine eigene 'Realismus'-Konzeption zu konstruieren versucht. Die mit Experimenten von neuen Formen entstandenen Stücke von 'Dolomitenstadt Lienz' bis 'Sterntaler' sind Resultate aus der Zeit von 1972 bis 1974.
- Die dritte und erfolgreiche Phase schließlich leitet Kroetz ein mit dem Stück 'Das Nest' und verlagert seinen Schwerpunkt weiter in 'Mensch Meier' (1978) auf den durchschnittlichen aufstiegsorientierten Arbeiter, indem er seine präzise Beobachtung und Schilderung menschlicher Verhaltensweisen, die er in den ersten Stücken schon zeigt, mit den Brecht'schen Vorsatz verbindet, „konstruktiv zu schreiben“ und mit „positiver Utopie“ zu enden (Hein 1986, S. 13).

² Die Unterteilung der drei Produktionsphasen von Kroetz erfolgt nach dem Uraufführungsjahr der Stücke, die sich auf die von Töteberg (1985a, S. 325) erstellte Bibliographie bezieht. Vgl. auch Buddecke/Fuhrmann (1981, S. 148ff.). Diese Autoren beziehen sich mit gewissen Modifikationen auf die Einteilung von Carl (1978a, S. 46ff.). Vgl. auch Panzer (1976, S. 57-59) mit Bezugnahmen und Einteilungshinweisen von Kroetz. Vgl. dazu auch Betten (1985, S. 221, Fußnote 667).

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, zu zeigen, wie Franz Xaver Kroetz an zwei zeitlich auseinander liegenden dramatischen Stücken 'Heimarbeit' (Erstdruck 1969, Uraufführung 1971) und 'Mensch Meier' (Erstdruck und Uraufführung 1978) unterschiedliche soziale Wirklichkeiten darstellt. Das Eingangszitat³ zeigt, dass aus Sicht des Autors Sprache dabei eine große Rolle spielt. Es ist eine der grundlegendsten Aussagen von Kroetz, die darauf abzielt, das Sprachverhalten als Entwicklung und Ausdruck des sozialen Stils dramatisch darzustellen. Um das Volk zu erreichen, heißt es, muss man die Sprache des Volkes und seine Interessen kennen. Man muss also der dargestellten Zielgruppe nah sein und deren Lebenswelt von innen erfahren. Auch in der Literaturwissenschaft wird der Einfluss und Erfolg von Kroetz' Theaterstücken durch seine große Nähe zu den Lebenswelten der einfachen Leute und deren inszenierte Authentizität erklärt.

Die dramatische Absicht, um die Zielgruppe zu erreichen, ist – so die Schlussfolgerung – die Stücke aus der Perspektive der 'einfachen' Leute zu gestalten und gezielt sprachliche Merkmale einzusetzen, die für Kroetz als typisch für das Sprechen dieser 'Leute' betrachtet werden. Diese Vorgehensweise für sozial fundierte Dramen ist belegt und bekannt, sowohl in der Literatur- als auch in der Sprachwissenschaft. Einfacher formuliert: Die sozialkritischen Dramatiker schreiben ihre Stücke ausgehend von bestimmten Annahmen über die idealtypischen sprachlichen Handlungen von Personen, um Authentizität zu stilisieren und folglich das Publikum, die Rezipienten, zu beeinflussen. Es gibt somit einen Zusammenhang zwischen den Rezipienten und der dramatischen Darstellung von sozialen Figuren und deren Lebenswelten.

Die vorliegende Arbeit soll anhand der Untersuchung der Stücke 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' die Frage beantworten, welche Sprache bzw. sprachlichen Mittel und Verfahren der Dramatiker bei der Gestaltung dieser dramatischen Lebenswelten verwendet, um zu zeigen, dass hier typische Figuren aus dem 'einfachen' bzw. 'aufstiegsorientierten' Arbeitermilieu sprechen.

Die Analyse der dramatischen Dialoge dieser zwei zeitlich auseinanderliegenden Stücke strebt weder eine Auflistung von vermeintlich sprachlichen Merkmalen des Autorenstils an noch soll die Untersuchung allein als Ergebnis der

³ Motto zitiert aus der Vorbemerkung zu 'Heimarbeit' (1969), das zu den frühen Werken von Kroetz gehört und aufgrund der 'antidialogischen' und schlichten Sprechweisen der Figuren, die dem ländlichen bzw. vorproletarischen Milieu angehören, besonders repräsentativ für die Arbeit ist. Siehe B. Analytischer Teil, Kapitel 5.

künstlerischen und ideologischen Entwicklung des Autors vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Situation der Bundesrepublik der 70er Jahre verstanden werden. Ziel der Arbeit ist vielmehr, zu zeigen, mit welchen sprachlichen Mitteln Kroetz die milieuspezifischen Kommunikationspraktiken der Figuren aus den dargestellten unteren bzw. aufstiegsorientierten Schichten darstellt. Die Handlungs- und Sprechweise der Figuren, ihre Verhaltensmuster beim Umgang mit Problemen ermöglichen die Rekonstruktion von Familien- und Ehestrukturen und geben Einblick in die durch Heimarbeit bzw. Hilfsarbeit charakterisierten Lebensumstände (siehe B. Analytischer Teil).

Für die Analyse ist also die Beschreibung der sprachlichen Milieugestaltung der in den Dramen 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' dargestellten Gruppen aus dem Arbeitermilieu, die Erfassung ihrer Besonderheiten und Unterschiede und die Darstellung der Funktion, die die verwendete Sprache für die Sprecher in verschiedenen Situationen hat, von Bedeutung. Herangezogen wird hierfür das gesprächsanalytische Verfahren und die Orientierung am 'sozial kommunikativen Stilkonzept' (siehe Kapitel 3.3.3). Dafür wurden die beiden dramatischen Stücke ausgewählt:

- Das Stück 'Heimarbeit' steht in der literaturwissenschaftlichen Forschung repräsentativ für Franz Xaver Kroetz' frühe Werke und die in der Forschung mehrheitlich vertretene Auffassung, dass die dem unteren Arbeitermilieu zugehörigen Figuren von Kroetz durch 'Sprachlosigkeit' charakterisiert sind.⁴ Daraus ergibt sich für die Arbeit auch die zentrale Frage, wie die von der literaturwissenschaftlichen Forschung vertretene These der 'Sprachlosigkeit' linguistisch und literaturwissenschaftlich zu präzisieren und zu klären ist.
- Die Auswahl des zweiten Dramas 'Mensch Meier' dagegen ist motiviert durch die soziale Aufstiegsorientierung der zentralen Figur, die ebenfalls aus dem Arbeitermilieu kommt. Dieses Stück steht exemplarisch für die Werke aus Kroetz' mittlerer Schaffensperiode, in denen er sich nun mit dem 'großen Durchschnitt' und der individuellen Entwicklung seiner

⁴ Nach Betten (1985, S. 221) fällt die erste Phase zeitlich in die Jahre 1968-1971 und wird wegen der 'Abhängigkeit' besonders in Form und Funktion der Sprache „als Fortsetzung, Variation und Radikalisierung“ dessen gesehen, „was Horvath und Marieluise Fleißer bereits vorweggenommen haben“.

Figuren beschäftigt.⁵ Hier stellt sich die zentrale Frage, wie die von Kroetz intendierte persönliche und sprachliche Entwicklung der Figuren mit Konzepten der Soziologie, Literaturwissenschaft und Soziolinguistik zu beschreiben ist.

0.2 Forschungsstand

In sprach- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten wurde schon der Zusammenhang von dramatischer und 'natürlicher' Sprache aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht scheint der dramatische Dialog auf den ersten Blick dem 'natürlichen' Gespräch am nächsten zu sein, weil er wie dieser nur aus direkter Rede besteht (vgl. Noguchi zitiert nach Betten 1994, S. 521). Nach Hess-Lüttich (2001, S. 1622) sind aber die Konstitutionsbedingungen von dramatischen Dialogen im Vergleich zu natürlichen Gesprächen immer ganz andere. Sie entstehen nach dem „Gestaltungswillen des Autors“ und sind als „Ausdruck seiner kommunikativen Gesamterfahrung“ zu verstehen. Außerdem entfallen beim dramatischen Dialog die Möglichkeiten einer genauen Situationsbeschreibung, in die ein natürliches Gespräch eingebettet ist. Dennoch geht man auch heute noch von der Annahme aus, dass der 'vollkommenste' literarische Dialog die treue Wiedergabe des 'Spontanen' und 'Natürlichen' darstelle.

Dagegen haben die mit systematischen Tonbandaufnahmen und transkribierten Texten geführten sprachwissenschaftlichen Untersuchungen der 60er Jahre zu gesprochener Sprache gezeigt, dass im schriftlichen Gebrauch vielen typisch sprechsprachlichen Mitteln und deren Funktionen ganz andere Bedeutungen zukommen. Folglich führte auch der Vergleich schriftlicher Dramentexte mit authentischer Alltagssprache über die literaturgeschichtlich weitverbreitete Annahme hinaus, „der Autor habe keine 'eigene Sprache', sondern übernehme 'Sprache tatsächlich wie der Film seine Gegenstände, als etwas Vorgegebenes nämlich, so, wie sie heute mündlich und vor allem schriftlich vorkommt und verkommt““ (Baumgart 1968, S. 46).

⁵ Vgl. Betten (1985, S. 225). Als typisches Exemplar der dritten Phase (kritisch-realistisches Volksstück) gilt das Stück 'Mensch Meier'. Hier stehen thematisch die Probleme und das Verhalten des kleinbürgerlichen normalen 'Durchschnitts' im Zentrum.

Interdisziplinäre Untersuchungen zu literarischen und dramatischen Texten machen jedoch transparent, dass der Autor aus einer großen Menge gesprochensprachlicher Phänomene einzelne sprachliche Elemente einsetzt, sie pointiert, mit anderen sprachlichen Kategorien auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen kombiniert (vgl. Schwitalla/Tiittula 2009, S. 21). Burger/Matt (1974, S. 288) beschäftigen sich mit Kroetz' Dramensprache und stellen in ihrem Aufsatz 'Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen – F. X. Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht' fest: „Einzelne elemente einer empirisch zu belegenden sprechweise werden gezielt ausgewählt, gehäuft, oft krass verschärft, andere elemente hingegen völlig getilgt.“

So akzeptiert Henne (1980) den Dramatiker als einen vortheoretischen Gesprächsanalytiker, der in einer literarischen Gesprächs- bzw. Dialogtradition steht und zugleich Praktiker des Gesprächs ist, in dem er „Regularitäten, Gefährdungen und Abweichungen“ aus seinen eigenen Erfahrungen aus der Alltags- und Kommunikationspraxis registriert und sie im Rahmen seines ästhetischen Programms stilistisch verfremdet (Henne zitiert nach Hess-Lüttich 2001, S. 1619).

Auch bei der ästhetischen Gestaltung des Realismus ist der Dramatiker den ihm durch Tradition, Gattung und Medium vorgegebenen Kategorien unterworfen und ahmt Wirklichkeit nicht um ihrer selbst willen nach. Durch „Kondensierung, Intensivierung und Verdeutlichung“ sind sie ebenfalls auf Wirkungen berechnet und werden als Mittel von Intentionen eingesetzt, um Wirkung zu erzielen. Wirkung aber bedeutet gezielten Einsatz als wirkungsvoll erkannter Mittel, das heißt Stilisierung (Betten 1985, S. 45f.).⁶

Es gibt zu dramatischen Dialogen, sowohl von Seiten der Literatur- wie der Sprachwissenschaft eine weite Skala an Forschungsarbeiten. Im Folgenden werde ich zusammenfassend den Überblick von Betten (1994, S. 522ff.) und Hess-Lüttich (2001, S. 1619ff.) referieren.

In den 60er Jahren wurde – entgegen der weitverbreiteten Auffassung – die Forschung zu Literatur und Sprache vorwiegend im Interesse der Literaturwissenschaft betrieben, indem Phänomene der Dialogführung und der sprachlichen Gestaltung beleuchtet wurden. Exemplarisch ist hierzu Krapps (1958) Arbeit zum 'Dialog bei Georg Büchner' zu nennen. Zum ersten Mal steht im Interesse der Forschung nicht die Weltanschauung des Autors, sondern ausgehend von Büchners ästhetischer Konzeption wird gezeigt, wie im Werk der

⁶ Vgl. auch Zimmer (1982, S. 11-13).

realistische Stil sprachlich manifestiert ist. In zeitlicher Abfolge nennt Betten weitere Untersuchungen zu Dialogtechnik und Sprache von Racine (Coenen 1961), Nestroy (Brill 1967; Hillach 1967), Lessing (Droese 1968; Schröder 1972), Brecht (Pohl 1969), Schiller (Berghahn 1970), Horvath (Boelke 1970) sowie übergreifender zum expressionistischen Drama (Sokel 1968), zum Drama des 20. Jahrhunderts (Lucas 1969) und zu Stücken der 1950er und 1960er Jahre (Hübler 1973).

Klotz (1972) unterscheidet in seiner Arbeit die charakteristischen Gesprächsformen des geschlossenen und offenen Dramas. Die 'gebundene' Gesprächsform ordnet er dem geschlossenen Drama zu und versteht darunter die 'normale' Dialogform als Rededuell mit einem einheitlichen an der Rhetorik ausgerichteten Sprachstil zwischen „prinzipiell gleichberechtigten Partnern“ (Betten 1994, S. 522), der von der antiken Tragödie bis Schiller und auch noch in der Moderne als weitverbreitete Form betrachtet wird.

Das offene Drama hingegen vertritt seit dem „Sturm und Drang“ die spontane 'konventionssprengende' Gesprächsform, mit Vorformen im 'niedrigen' Stil der antiken Komödie und des mittelalterlichen Schwanks, angenähert an die 'natürliche' Rede. Die Orientierung an der Alltagssprache wird ausgedrückt durch die Vielfalt von gesprochensprachlichen Stilebenen und kreist „um das fundamentale Sein der Gesprächspartner“ (Bauer zitiert nach Betten 1994, S. 523). Analog dazu ist Bauers Untersuchung (1969) 'Phänomenologie des dichterischen Gesprächs' zu nennen. Er bezieht sich darin auf die Verknüpfungen der Dialogführung, die auf interaktionaler Ebene einen gegenseitigen Austausch von Rede und Gegenrede darstellen. Das Einteilungskriterium ist für Bauer „nicht der Stil der Einzelrede“, sondern „der Stil des Umgangs miteinander im Reden“, um „die Zweiseitigkeit des Vorgangs“ zu erfassen (Bauer zitiert nach Betten 1994, S. 522ff.).

Im Weiteren sind zur Untersuchung der Dialogsprache die Arbeiten von Kennedy (1975; 1983) von Bedeutung. Er betont, dass Untersuchungen der verbalen Interaktion und der nonverbalen Elemente das System des Theaters als Ganzes erhellen. In Anlehnung an Szondi (1966) versteht er den Dialog als „sprachliches Medium der zwischenmenschlichen Welt“, durch den der moderne Dramenautor gezielt Sprachvarietäten einsetzt, um Spontanität zu stilisieren (Kennedy zitiert nach Betten 1994, S. 523). Neben dem „Mimesis-Problem“ standen in Kennedys Interesseziel auch Grice (1975) und die Forschungen zur gesprochenen Sprache. Durch Vergleichsmöglichkeiten der

linguistischen Einsichten zur gesprochenen Sprache versuchte er bei Autoren wie Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne und Bond die Stilisierungsmittel („pattering“, „shaping“) zur Darstellung von wirklichkeitstreuem Sprechen zu erklären (Betten 1994, S. 523).

Auf vielseitige Rezeption code- und dialoglinguistischer Ansätze zur Dramenanalyse bezieht sich Pfister (2001), speziell in seinem 4. Kapitel ‘Sprachliche Kommunikation’. Während er in der extremen Annäherung an den Stil der Normalsprache eine Abweichungsqualität sieht, die sich bei Kroetz in einem neuen Stilisierungsprinzip durch sprachliche Reduktion zeigt, erklärt er das restringierte Sprechen der „sozial Deklassierten“ durch die „minutiöse Assimilation des Sprachregisters“ (ebd.). Diese Schlussfolgerung formuliert Pfister ganz ähnlich wie in diesen Jahren Bernstein (1958) seine „Defizithypothese“ zum Gebrauch des restringierten Codes von Kindern aus Londons Randvierteln.

Zu der derzeitigen Orientierung der Literaturwissenschaft an sprachwissenschaftlichen und/oder sprachphilosophischen, psychologischen, soziokulturellen Konzepten der 70er Jahre nimmt Betten (1994, S. 524), die ich im Folgenden aus ihrem Überblick zitiere, zusammenfassend Bezug:

[...] so etwa Roumois-Hasler (1982) in ihrer Dialoguntersuchung von Fleißer und Lasker-Schüler auf das Freiburger Projekt ‘Dialogstrukturen’, hingegen Steinmann (1985) über Bernhard, Strauß, Kirchhoff, Handke auf eine Mischung aus Whorf (Gefangensein in vorgegebenen Denk- und Sprachstrukturen), Adorno (Jargon der Eigentlichkeit), Lacan (Sprache als Grundlage für jede psychoanalytische Erkenntnis) und Foucault (Sprache als Mittel, sich selbst zu behaupten, neben dem Vorstoß an die Grenzen des Unsagbaren). Größeren Einfluß haben auch die kommunikationstheoretischen Annahmen der Psychologen Watzlawick/Beavin/Jackson (1969), die ihre Haupttheoreme über Störungen auf der Inhalts- oder Beziehungsebene, asymmetrische Interaktion und die Unmöglichkeit, nicht zu kommunizieren, an einer exzellenten Analyse von Albees ‘Wer hat Angst vor Virginia Woolf?’ exemplifiziert hatten. Ihr Konzept bleibt bis in die Gegenwart (vgl. Müller 1991 zu Bond) anziehend, ebenso wie Grices Kooperationsprinzip bzw. die Verletzung der Konversationsmaximen speziell in der modernen Literatur.

Für Linguisten hingegen gilt der literarische Dialog von Anfang als Korpus für bestimmte dialoglinguistische Phänomene, die sich in Alltagsgesprächen nicht in solcher Konzentration und Präzision finden. Vgl. dazu den Forschungsbericht von Betten (1985, S. 55ff.).

Ungeheuer (1980) sieht Autoren als „Dialogkonstrukteure“, anerkannte „Köner“ hinsichtlich der Systematisierung von Kommunikationserfahrungen (Betten 1994, S. 525).

Auch Harras (1978) wählt Dramentexte von Brecht, Moliere und Lessing „als Beispiele für mögliche Vorkommen strukturierbarer Handlungsabfolgen“, um zu erklären, warum „wir einzelne Geschehnisse oder Handlungen beobachtend immer als Zusammenhang begreifen“ (ebd.). Henne betrachtet die Auseinandersetzung der Linguisten mit literarischen Dialogen gerade wegen ihres Kunstcharakters als eine Herausforderung für die Gesprächsanalyse, da fiktionale Gespräche „künstlerische Entwürfe des Möglichen auf der Grundlage des Wirklichen“ seien. Durch diesen Vergleich rückt Henne den Gewinn für die literarische Interpretation in den Mittelpunkt und hebt sie in seiner Untersuchung „Sprechanlagen-Dialoge als Ausdruck der Gesprächskrise“ in Botho Strauß' 'Groß und Klein' hervor. (Henne zitiert nach Betten 1994, S. 526).

Die Erkenntnisse von Linguisten für gesprochensprachliche Elemente in dramatischen Dialogen haben die literaturwissenschaftliche „Mimesis“-Diskussion durch mikroanalytische Details bereichert. Weiterführend ist hier das 'sozial kommunikative Stilkonzept', das im analytischen Teil dieser Arbeit aufgegriffen wird.

Als Linguist zeigt Grosse (1972) in seiner Studie zur Dialogsprache von Lenz, Handke, Grass und Frisch, wie die Forschungen zur gesprochenen Sprache die Realismus-Diskussion auf ein höheres Niveau führen. Durch mundartliche, umgangs- oder fachsprachliche Einfärbungen, die „requisitenartige Versatzstücke“ (Grosse zitiert nach Betten 1994, S. 533) darstellen, wird signalisiert, dass hier gesprochen wird, wobei die charakteristischen Elemente der authentisch gesprochenen Sprache wie „Redundanzen, Korrekturen, stereotype Wiederholungen, Neuansätze“ ganz fehlen (ebd.).

Von besonderer Bedeutung für eine beispielhafte präzise Analyse zum sprachlichen Code dramatischer Dialoge ist die interdisziplinäre Zusammenarbeit des Linguisten Burger mit dem Literaturwissenschaftler Matt zu Kroetz' Stück 'Oberösterreich'. Sie gehen ebenfalls von der „Frage nach dem 'Realismus' des Stückes“ (Burger/Matt 1974, S. 271) aus und messen die mundartlichen und gesprochensprachlichen Merkmale an der „jüngsten Forschung zur Typologie spontanen Sprechens“ (ebd., S. 274). Die Untersuchung ergibt, dass Kroetz eine neue Kunstsprache entwickelt, in der „ein kleines, wenig differenziertes Repertoire von Elementen [...] mit hoher Frequenz“ (ebd., S. 279) auftritt, das

„den dialogen zunächst einen grundton von authenzität“ (Burger/Matt 1974, S. 287) verleiht. Die „syntaktischen fehlplanungen“ und „fehlleistungen“ (ebd., S.274), die in der gesprochenen Sprache eine syntaktische Diskontinuität in Form von Brüchen und Wiederholungen erzeugen und die in natürlichen Kommunikationssituationen vom Gesprächspartner automatisch ausgefüllt und kognitiv als richtige und vollständige Sätze verstanden werden, kommen in der Kroetz'schen Sprache nicht vor. In diesem Sinne sprechen die dramatischen Figuren von Kroetz eine eher an der Schriftsprache orientierte als eine mundartlich gefärbte Sprache.

Betten (1980, S. 138) weist in der Dramensprache Dürrenmatts ebenfalls nach, wie durch wenige, immer gleiche Mittel eine typische „verknappte Syntax“ entsteht. Die durch eine begrenzte Auswahl aus Merkmalen der gesprochenen Sprache und mit dialektalen und soziolektalen Eigenheiten kombinierten Dialoge in als realistisch, naturalistisch bzw. neorealistisch etikettierten Dramen werden von Seiten der Literaturwissenschaft und/oder Literaturkritik oft als ‘Sprachzerfall’, ‘Sprachlosigkeit’, ‘Gestammel’ etc. gekennzeichnet.

Entgegen dieser weitverbreiteten Auffassung zeigt Hess-Lüttich (1980, S. 159ff.) durch den Vergleich der Dialoge aus Holz'/Schlafs ‘Familie Selicke’ und Hauptmanns ‘Friedensfest’, dass diese Sprache sich nicht „jenseits aller Syntax, Logik und Grammatik“ befindet. Bereichernd sind in Hess-Lüttich (1985; zurückgehend auf seine Dissertation 1979, erste Teilpublikation 1977) die Analysen der Sprachschichten in Hauptmanns ‘Ratten’ auf allen linguistischen Ebenen und in einer weiteren Untersuchung Hess-Lüttichs (1984, S. 137-182) die Beobachtungen zum sprachlichen Code der dramatischen Dialoge im Kapitel über Kroetz und Sperr.

Weitere umfangreiche Studien zu Codeanalysen führt Betten (1985) in ihrer Arbeit ‘Sprachrealismus im Drama der 70er Jahre’ zu Autoren wie Bauer, Lesing (ebd., S. 154ff.), Büchner (ebd., S. 161ff.) Dürrenmatt (ebd., S. 175), Kroetz (ebd., S. 249 und 276) usw. an. Sie verdeutlicht, dass die scheinbar völlig kunstlose Sprache der ‘neuen Realismuswelle’, wie etwa die der Kroetz'schen Dialoge, sich als höchst kunstvoll stilisiert erweist und somit zum Kunstwerk wird (vgl. Betten 1994, S. 534). In ‘Mündlichkeit in deutschen und finnischen Erzählungen’ beschreiben Schwittalla und Tiittula (2009) die typisch gesprochenen und dialogischen Formen der Redegestaltung und erläutern, wie im ursprünglichen Text sprechsprachliche Eigenschaften

ten der sozialen Gruppierungen in den Zieltext übersetzt werden, ohne die mitgemeinte Bedeutung zu verlieren.

Ich knüpfe im Rahmen des beschriebenen Forschungsstandes an die Tradition zur „Mimesis-Diskussion“ seit Krapps (1958) an, um zu erklären, was die realistische Darstellung in den Dramen ‘Heimarbeit’ und ‘Mensch Meier’ von Franz Xaver Kroetz eigentlich ausmacht.

Kroetz stellt sich in den Spuren seiner sozialkritischen Vorläufer Ödon von Horvath und Marieluise Fleißer zu den „neo-realistischen“ Dramatikern und strebt nach einer wirklichkeitstreuen dramatischen Sprache und Darstellungsform. Dieser Typ der dramatischen Gestaltung wird aus literaturwissenschaftlicher Sicht nach den von Klotz (1960) aufgestellten Ordnungsprinzipien der offenen Darstellungsform zugeordnet, zumal Kroetz in seinen dramatischen Dialogen durch den Einsatz von Sprachvarietäten wie Umgangsstil, Dialekt und Soziolekt und gesprochensprachlicher Mittel realitätsnahe Kommunikationsstile stilisiert, wie typische Vertreter aus den unteren sozialen Milieus sie im Umgang miteinander spontan sprechen. Bereits Bauer (1969) hat in seiner Forschung zur Dialogführung der Figuren gefordert, deren Umgang miteinander zu untersuchen. Neben den unterschiedlichen Stilebenen in der dramatischen Sprachgestaltung werden außerdem die Handlungen von Figuren durch die Sprechakttheorie erklärt. Besonders aufschlussreich ist für die literaturwissenschaftliche Überlegung zur „Sprachlosigkeit“ die Untersuchung der dramatischen Interaktionsstruktur nach dem Kooperationsprinzip bzw. der Verletzung der Konversationsmaximen von Grice (Pfister 2001). Im Freiburger Projekt führt Roumois-Hasler (1982) Studien zu dramatischen Dialogstrukturen durch und weist auf die unterschiedlichen Akzentuierungen der gesprochensprachlichen Mittel in der Figurensprache hin (vgl. Betten 1994, S. 524).

Durch die Orientierung am neuesten Stand der Interaktions- und Kommunikationsforschung der qualitativen Soziolinguistik beschreibe ich die unterschiedlichen sprachlichen Mittel und Verfahren, die der Autor auf verschiedene Ebenen einsetzt, um durch die kommunikativen Praktiken seiner Figuren soziale Lebenswelten wirkungsvoll darzustellen. Dazu beziehe ich mich theoretisch und methodisch auf das in Kapitel 3.3.3 beschriebene ‘sozial kommunikative Stilkonzept’, das auf das Mannheimer Projekt ‘Kommunikation in der Stadt’ (Kallmeyer (Hg.) 1994, 1995; Keim 1995; Schwitalla 1995) und auf verschiedene soziologische Ansätze zurückgeht.

0.3 Aufbau der Arbeit

Aus den bisher genannten Überlegungen ergibt sich folgende Gliederung meiner Arbeit:

In **Kapitel 1** wird zunächst ein Überblick über Kroetz' künstlerische und ideologische Selbstdarstellung auf der Basis seiner Aussagen aus Interviews, Zeitungsartikeln und Aufsätzen vorgenommen. Zu beachten sind dabei die Einflüsse auf die künstlerische Entwicklung des Autors mit Berücksichtigung der historischen und politischen Situation der 70er Jahre in Deutschland. Dabei werden die Daten zur Biografie und zu literarischen und ideologischen Leit- bzw. Vorbildern gesammelt, die Kroetz' künstlerisches und persönliches Selbstverständnis, seine Lebens- und Arbeitsweise bzw. Arbeitsmethode zur Zeit der Werkentstehung beeinflusst haben. Dieses Kapitel gibt auch einen Überblick über das Gesamtwerk und die in Kroetz' Werken auffällige Entwicklung der thematischen Schwerpunkte.

Das **Kapitel 2** erweitert dann die bisher an Kroetz orientierten Ausführungen zu den intertextuellen Bezügen in seinem Werk zu einem förmlichen Überblick über die Kriterien und die literaturgeschichtliche Entwicklung des sozialen Dramas, ohne Kroetz aus dem Auge zu verlieren.

In **Kapitel 3** werden die theoretischen und methodischen Ansatzpunkte beschrieben, die den makrostrukturellen Rahmen der Analyse bilden. Das sind zum einen die Schichtungsmodelle der traditionellen Soziologie; die auf ökonomische Bedingungen basierende Theorie über das Verhältnis zwischen Produktionsprozess und Lebensweise von Karl Marx, sowie der Ansatz von Max Weber zur Stilisierung der Lebensführung unter Einfluss der protestantischen Arbeitsethik und schließlich Ulrich Becks Ansatz zum Individualisierungsprozess. Zum anderen werden Erkenntnisse aus Lebensstilkonzepten verwendet; da ist zu einem die theoriegeschichtliche Entwicklung der „demonstrativen Muße“ und des „demonstrativen Konsums“ von Veblen und zum anderen Bourdieus Ansatz zu Lebensstilen sowie die Wahl des Geschmacks, der Kleidung und der Bildung usw. als unterscheidungsbildendes Merkmal. Schließlich wird der interaktionistische Ansatz erläutert, der zur Zeit das umfassendste ethnomethodologisch und gesprächsanalytisch fundierte Stilkonzept ist. Darin geht die Face-to-face-Interaktion am Beispiel von Goffmans Theatermetapher und Bernsteins schichtspezifischen Familienmodellen und sprachlichen Codes ein.

In **Kapitel 4** werden die methodischen Grundlagen aus dem ‘sozial kommunikativen Stilkonzept’ und die daraus hervorgehenden Analysekriterien nach thematischen Schwerpunkten der dramatischen Handlung in ‘Heimarbeit’ und ‘Mensch Meier’ festgelegt und die Analysemethode der Arbeit beschrieben.

Kapitel 5 befasst sich mit der eigentlichen Analyse des Werks ‘Heimarbeit’. Zuerst wird der Inhalt und der dramatische Handlungsablauf des Stückes beschrieben. Unter der historischen Dimension allgemeiner Erkenntnisse aus der literaturwissenschaftlichen und soziologischen Forschung zu Sprache und sozialem Milieu steht im Fokus der Analyse des Stückes ‘Heimarbeit’ der Begriff der „Sprachlosigkeit“, der von Literaturkritikern nach der Uraufführung von ‘Heimarbeit’ eingeführt und auch von der literaturwissenschaftlichen Forschung adaptiert und verbreitet wurde. Aus der linguistischen Perspektive wird dann untersucht, welche sprachlichen und kommunikativen Mittel und Verfahren die Gespräche der Figuren charakterisieren und den beschriebenen Eindruck von „Sprachlosigkeit“ vermitteln. Für die Analyse der sprachlichen kommunikativen Verfahren wird auf die neueren Forschungen und Ergebnisse des Instituts für Deutsche Sprache, Mannheim, zum milieuspezifischen kommunikativen Verhalten zurückgegriffen. Vgl. dazu Kallmayer (1994 und 1995), Keim (1995), Schwittalla (1995). Die dramatischen Dialoge werden in Bezug auf das milieuspezifische kommunikative Verhalten der Akteure mit von der Soziolinguistik und Gesprächsanalyse entwickelten „Analyseinstrumentarien und -kategorien“ durchgeführt. Vgl. dazu Keim (2008).

In **Kapitel 6** wird das Werk ‘Mensch Meier’ ebenfalls mit einer kurzen inhaltlichen Beschreibung und einem dramatischem Handlungsablauf eingeführt und das sprachlich und kommunikative Verhalten unter dem Aspekt des sozialen Aufstiegs und der individuellen Entwicklung der Figuren mit den von der Soziolinguistik und Gesprächsanalyse entwickelten „Analyseinstrumentarien und -kategorien“ analysiert.

In **Kapitel 7** werden die linguistischen und literaturwissenschaftlichen Analysen von ‘Heimarbeit’ und ‘Mensch Meier’ unter den Aspekten der Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Umgang mit Problemen und deren Lösungen verglichen und zusammengefasst sowie die sprachlichen Charakteristika des kommunikativen Stils erläutert.

1. Kroetz' Werdegang

Im Programmheft zur Aufführung eines der Kroetz-Stücke stellt Franz Xaver Kroetz seinen Bildungsgang in einer für den Leser dieser Textsorte unüblichen Art vor.

Vater: Beamter

Mutter: Hausfrau

Geb. 25. Februar 1946 in München

1946-1951 Simbach am Inn

ab 1951 München:

4 Klassen Volksschule

5 Klassen Oberschule (durchgefallen)

2 Jahre Schauspielschule München (Abschluß durchgefallen)

1 Jahr Max-Reinhardt-Seminar Wien (3., 4. Semester)

(dann rausgeflogen)

2 Jahre Abendmittelschule (Mittlere Reife)

Bühnengenossenschaftsprüfung Schauspiel (bestanden)

Etwa 1966/Anfang 1967 Kellertheater, kleine Engagements dann bis heute:

Gelegenheitsarbeiter (mindestens 12 Berufe vom Irrenwärter bis zum Lagermeister und Bananenschneider)

Gammeln (von Mutter und Freundin gelebt)

‘echt’ schreiben seit 4 Jahren 15 Stücke, Einakter, 2 Romane, etc.

Zwischendurch: 2 Jahre Bauerntheater (spielen, Stück geschrieben, inszeniert, Künstlerische Geburtsstätte)

(Carl 1978a, S. 7).

Anstelle einer vom Leser erwarteten Darstellung der Erfolge in seiner Entwicklung zum Schauspieler und Schriftsteller betont er die Brüche in seinem Bildungsgang. Die Schulbildung an der Oberschule habe er ohne regulären Abschluss verlassen („durchgefallen“). Auch die zweijährige Ausbildung zum Schauspieler sei gescheitert, da er die Abschlussarbeit nicht bestanden habe („Abschluß durchgefallen“). Er sei zwar am Max-Reinhardt-Seminar aufgenommen, nach einem Jahr jedoch ausgeschlossen worden („rausgeflogen“). Das Max-Reinhardt-Seminar in Wien ist die im deutschsprachigen Raum re-

nommierteste Fortbildungsstätte für begabte junge Schauspieler. Ein Abschluss an diesem Seminar ist gleichsam eine Garantie für eine erfolgreiche Theaterkarriere.

Nach dieser regulären, aber gescheiterten Ausbildung beginnt ein zweiter und letztlich erfolgreicher Bildungsweg zum Schauspieler und parallel dazu zum Schriftsteller. Er holt den einst gescheiterten schulischen Abschluss in Abendkursen nach („mittlere Reife“). Seine berufliche Anerkennung als Schauspieler erfolgt nicht über eine reguläre Ausbildung mit entsprechendem Abschluss, sondern über seine Praxis auf der Bühne („kleine Engagements“) an kleinen Theatern („Kellertheatern“) mit der Aufnahme in die deutsche Bühnengenossenschaft („Bühnengenossenschaftsprüfung bestanden“). Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) ist die gewerkschaftliche Interessenvertretung der deutschen Bühnengehörigen. In ihr sind Mitglieder des künstlerischen und künstlerisch-technischen Bereichs der Theater der Bundesrepublik Deutschland organisiert. Sie gewährt ihren Mitgliedern kostenlosen Rechtsschutz und Beratung in allen Berufsfragen. Sie fördert die Entwicklung der Altersversorgung in der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen und vertritt die Berufsangelegenheiten der Bühnengehörigen gegenüber der Öffentlichkeit, den Ländern und Kommunen wie auch dem Bund. Kroetz betont, dass er in der Zwischenzeit seinen Lebensunterhalt nicht von der Schauspielerei, sondern als „Gelegenheitsarbeiter“ und auf Kosten anderer bestreiten musste („von Mutter und Freundin gelebt“). Er verdeutlicht in dieser Selbstdarstellung nicht nur den beschwerlichen Weg seiner bisherigen künstlerischen Laufbahn, sondern auch sein Scheitern an der bürgerlichen Normalität und in der Welt des etablierten Theaterbetriebs.

Kroetz hat sich in einer Reihe von schriftlichen und mündlichen Selbstzeugnissen recht ausführlich zu seinem Werdegang als Schauspieler und Schriftsteller geäußert. Im Folgenden möchte ich anhand von zentralen Aussagen seine persönliche und insbesondere künstlerische Entwicklung als Schriftsteller aufzeichnen.

1.1 Die Lehrjahre

Kroetz⁷ stammt aus einfachen Verhältnissen. Kroetz dazu:

[...] mein Vater war ein mittlerer Steuerbeamter, meine Mutter war Hausfrau, und was von den Eltern her rückwärts geht, das sind Schmiede, Omnibuschauffeure, Lokomotivführer, ganz simple, kleinbürgerliche Leute (Arnold (Hg.) 1979, S. 41ff.).⁸

Nach dem Willen des Vaters sollte auch der Sohn nach dem Abschluss der Wirtschaftsoberschule Steuerberater werden. Doch nach dem Tod des Vaters 1961 folgt Kroetz bereits mit 15 Jahren seinem persönlichen Berufswunsch: Er bricht die Wirtschaftsoberschule ab und entscheidet sich für das Theater, um Schauspieler zu werden. Der Tod des Vaters habe bei ihm keine Trauerphase ausgelöst, so Kroetz in einem Interview mit Sylvie-Sophie Schindler im Tagesspiegel vom 12.10.2008. Der Vater sei „genau zum richtigen Zeitpunkt“ gestorben, da er sonst, hätte er weitergelebt, nicht in die Schauspielschule hätte gehen können.

An die Zeit in der Wirtschaftsoberschule erinnert er sich fasziniert, da er sich dort durch die frühe Begegnung mit Philosophie und Kunst aus den Denkmustern im katholischen Elternhaus befreien, sich in in die katholisch-existentielle Literatur und Philosophie, wie Hemingway, André Gide, Mauriac, Sartre, Heidegger, Romano Guardini, Thomas von Aquin, Pasqual vertiefen und sich mit seinen Religionslehrern „über seine Zweifel an dem christlichen Glauben“ unterhalten konnte (Kroetz 1976, S. 589).

Er fühlt sich „innerlich schon bald frei von der Taufe“ und tritt dann als Volljähriger mit 21 Jahren aus der Kirche aus (ebd.).

⁷ Kroetz' künstlerischer Werdegang beginnt mit einer doppelten Negation: Die Vorsichtigkeit und Rückständigkeit des konservativ kleinbürgerlichen Elternhauses könnte ihn so weit geführt haben, dass er sich zum Protest die Vorliebe für Schauspiel und Dramatik zu eigen gemacht haben könnte. Andererseits stellt für den Künstler der kleinbürgerliche Geschmack – obschon in Opposition zum bürgerlichen Geschmack – doch nur eine von dessen Varianten dar. Dieser „Logik des künstlerischen Produktionsfeldes und seiner Beziehung zur herrschenden Klasse“ (Bourdieu 1987, S. 460ff.) steht Kroetz durch seine Negativ-Dramatik, in der er erfahrungsgemäß die Lebenswelt der unteren Gesellschaftsschichten beschreibt, kontrastiv gegenüber. Durch „Verweigerung der gesellschaftlich gültigen Geschmacksrichtungen“ (Bourdieu 1987, S. 460f) legitimiert sich Kroetz in der 'gebildeten' Kunstszene, indem er sich durch die proletarische Existenz von vielen seiner Kollegen unterscheidet.

⁸ Weitere biografische Daten zu Kroetz vgl. auch Carl (1978a, S. 7ff.); Kroetz (1976, S. 601f.); Panzer (1978, S. 10f.); Riewoldt (Hg.) (1985, S. 10ff., 321ff.).

Als er – noch auf der Wirtschaftsoberschule – mit dem Gedanken spielt, Schauspieler zu werden, ebnet ihm sein letzter Religionslehrer Dr. Alois Görden den Weg zur Münchner Theaterszene, wo er als junger Schauspieler alles „von der Pike“ auf durchmacht (vgl. Arnold (Hg.) 1979, S. 40). In den Jahren 1961 bis 1963 besucht Kroetz verschiedene Schauspielschulen und wechselt anschließend ans Max-Reinhardt-Seminar nach Wien. Mit Martin Sperr in der Klasse genießt er eine Schauspielausbildung „im klassischen Sinne“, studiert die österreichischen Klassiker Grillparzer und Anzengruber, führt Regie und lernt für seine Rollen ganze Passagen von Schiller auswendig. An diese Zeit – die Jahre 1961 bis 1965/66 – erinnert er sich als eine vollkommen unpolitische Zeit, die er mit Boxen und Reiten, Tanzen und Fechten, mit Rhetorik, aber ohne Politik verbringt. Nebenbei beschäftigt er sich als Schriftsteller und engagiert sich als Schauspieler an Kellertheatern. Seine in dieser sehr frühen Phase entstandenen Stücke weisen eine große Spannbreite auf, vom Unterhaltungsgenre, dem einzig erhaltenen klassischen Bauernschwank ‘Hilf ich werde geheiratet’ bis zu verschiedenen Formexperimenten wie den absurden und collage-artigen Stücken ‘Als Zeus zum letzten Mal kam’ oder ‘Die Nacht der weißen Segel’ (1966).

In dieser Zeit verkehrt Kroetz in einem Künstlerkreis, der sich dem Expressionismus, Neo-Dadaismus und Surrealismus verschrieben hat. In der Wochenzeitung ‘Die Tat’ erklärt er 1965, dass ein „extrem experimentelles Theater mit avantgardistischen Formexperimenten, mit Montagen, Dialogcollagen, Sprach- und Klangmalerei“ gemacht wurde. Kroetz (zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 166f.) beschreibt diese Kunstrichtung als extrem formal, abstrakt sowie unpolitisch:

Wir waren unpolitisch, oder lehnten Politik sogar ausdrücklich ab; fanden sie primitiv und unbedeutend. Kunst und Politik waren unversöhnliche Widersprüche; Kunst unendlich wichtig, Politik Zeiterscheinung. Künstler, deren Werke politisch waren, oder die sich als politische Künstler verstanden, belächelten, ja verachteten wir. Dabei waren wir trotzdem für die großen Bewegungen innerhalb der Entwicklung der Welt offen. Natürlich waren wir für „Gerechtigkeit“, „Frieden“ und „Glück“, aber der Kampf für diese „Ideale“ war und sollte nicht Gegenstand unserer Kunst sein. Unser Kunstanpruch zuckte wie von der Natter gebissen zurück, wenn er auch nur in die Nähe von Wirklichkeit kam. Vermutlich haben wir den Widerspruch zwischen künstlerischem Entwurf und schmerzlicher Wirklichkeit zwar empfunden, aber wir haben nichts getan, diese beiden „Schenkel“ des Winkels zusammen zu bringen. Wir sind aus der Wirklichkeit in einen esoterischen Kunstanpruch geflohen.

Ich glaube, wir waren davon überzeugt, daß reine Form an sich „Erlösung“ sei. Wir meinten, reine Schönheit als ästhetisches Konzept sei positive Utopie „genug“, um sich im Chaos menschlich zu behaupten.

In dieser frühen Phase besteht Kroetz auf Autonomie der Kunst. Darunter versteht er Kunst als Freiheit von Zwecken, die über das Genießen des Ästhetischen hinausgeht. Doch später korrigiert er seine Kunstauffassung dahingehend, dass Kunst unabhängig von der Wirklichkeit, dass sie als Gegenstand möglicher Widerspiegelung eine Fiktion ist, da „Form nur im Zusammenhang mit Inhalt zu erfahren und auch zu vermitteln ist“ (Riewoldt (Hg.) 1985, S. 166f.).

Dieser Wendepunkt in seiner Kunstauffassung wird für den damaligen Schauspieler und Schriftsteller Kroetz 1968/69 durch die Begegnung mit Rainer Werner Fassbinder am Münchner Büchner-Theater ausgelöst. In Fassbinders Inszenierung des Stückes ‘Pioniere in Ingolstadt’ von der Volksstückautorin Marieluise Fleißer lernt er „etwas völlig Neues“ kennen. Fleißer wurde in den 1920er Jahren sehr häufig aufgeführt, im 3. Reich vergessen/verboten/unerwünscht.

Faßbinder [sic!] probte ein Stück von Marie-Luise Fleißer. Da merkten wir plötzlich, daß man auf formal hohem Niveau sein kann und trotzdem Inhalte vermittelt. Wir hatten ja bis zu diesem Zeitpunkt geglaubt, Inhalte würden das Kunstwerk sowieso nur stören. (Riewoldt (Hg.) 1985, S. 24f.).

Zunächst hat er Vorbehalte gegen den Realismus im Stück, lässt sich jedoch zögerlich darauf ein, zeigt sich dann aber fasziniert, indem er erklärt, dass ihm die Begegnung mit dem sozial-kritischen „Volksstück tief beeindruckt hat“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 43).

Das Wichtigste der Fleißerschen Stücke ist das Verständnis für die, ‘auf die es ankommt’ (Horvath). Die Masse der Unterprivilegierten. Gerade das Theater muß deren Möglichkeiten des Sprechens verfolgen, und die Fleißer hat das als erste praktiziert (Karasek 1972, S. 76f.).

1.2 Der Gegenstand der dramatischen Darstellung: die ‘einfachen Leute’

Kroetz wird sich der Verknüpfung von Form und Inhalt bewusst und greift mit Genauigkeit die soziale Realität der ‘einfachen’ Leute im bayrisch ländlichen Raum auf. Es entstehen ungefähr ein Dutzend Dramen im Bauern- und Arbeitermilieu, unter anderem ‘Wildwechsel’, ‘Heimarbeit’, ‘Hartnäckig’, ‘Männersache’, ‘Stallerhof’, ‘Geisterbahn’, ‘Lieber Fritz’. Sie ergänzen sich gera-

dezu in selbstreferenzieller Weise, da Kroetz bei jedem Stück immer wieder bei der gleichen Grundsituation ansetzt. Kroetz spricht vom Seriencharakter der Stücke, in denen er sich „nicht mit der bloß engagierten Beschreibung“ eines familiären Alltagsausschnitts ‘einfacher Leute’ im eng umgrenzten sozialen Milieu begnügt.⁹ Seine dramatischen Schilderungen zum sozialen Alltag gehen tiefer als die aus naturalistischer Nahperspektive aufgenommene Darstellung mit Betonung auf das soziale Milieu und die Verwendung einer dialektgefärbten Umgangssprache.¹⁰

Panzer (1976, S. 9) erläutert Kroetz' Perspektive auf die dramatische Sprache:

Kroetz schreibt der Verwendung des Dialekts auf der Bühne zwei wesentliche Funktionen zu: Volkstümlichkeit, denn das ist die Sprache, die alle verstehen und gebrauchen, mit der man außerdem Menschlicheres, Nuancenreicheres, auch verstecktere Hintergründe ausdrücken kann als mit der ‘künstlichen’ Hochsprache; dann vor allem aber auch Aufklärung über die unzureichende ‘Verteilung’ von Sprache, mit der untere Schichten dumm gehalten werden, denn: ‘Wenn man nicht reden kann, kann man sich nicht organisieren, sich nicht verstehen, sich letztlich nicht wehren.’¹¹

Wenn Kroetz (zitiert nach Carl 1978a, S. 26) formuliert, „ich kann doch keine positiven Stücke schreiben, wenn wir eine negative Gesellschaft haben“, weist er auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und Umstände hin, die die Denk- und Handlungsweise seiner Figuren bestimmen. Darum kommt es ihm weniger auf die szenische Darstellung, sondern hauptsächlich auf den dra-

⁹ Carl (1978a, S. 26): „Die Nahperspektive auf einen – oft künstlich isolierten – Ausschnitt, die Betonung des Milieus und die Verwendung einer dialektgefärbten Umgangssprache rücken die Anfänge des Dramatikers Kroetz in der Tat in die Nähe des literarischen Naturalismus.“ Vgl. dazu Carl (1978b, S. 3). Gerade aber die Isolierung von Figur und Geschehen und Reduktion von dramaturgischen Mitteln stellt kein naturalistisches Gestaltungsprinzip dar.

¹⁰ Nach Betten (1985, S. 244) versteht Kroetz die Verwendung der süddeutsch gefärbten Umgangssprache nach seinem Vorbild Horvath als „ein psychologisches Problem“, das auf „Haltungen, Denken und Fühlen“ der Personen Einfluss hat und „als eine Charaktereigenschaft der Umwelt, des Individuums“ zu verstehen ist.

¹¹ Kroetz (zitiert nach Panzer 1976, S. 25) hält die Sprache, die den Figuren zur Verfügung steht, für präzise, kurz und prägnant. Das sind die Kennzeichen des Dialekts, der „nur bei Heimatschriftstellern entlarvend ist“, introvertiert und verschlossen; es ist die Sprache, „die alle sprechen, die sie verstehen, und es ist die Sprache, die in ihrer Genauigkeit, in ihrer Kompromißlosigkeit und – meiner Meinung nach – Härte im Bayerischen das Geschundene, dieses Aufgebrauchte an Menschlichkeit darstellt und auch die Hintergründe zeigt [...]. Nur im Dialekt läßt sich für mich Menschliches ausdrücken.“

matischen Dialog seiner Figuren an, in deren innerfamiliären Kommunikations- und Handlungsweisen er die fraglos verinnerlichten Muster, Routinen und Regeln für die Bewältigung von Alltagsproblemen aufzeigt.¹² Dabei stützt er sich auf seine Alltagserfahrungen in der niederbayrischen Provinz, die er als Arbeiter, Krankenpfleger, Gärtner, Lagermeister, Hausmeister, Lastwagenfahrer, Bananenschneider und Gelegenheitsarbeiter auf dem Bau und in Fabriken gemacht hat, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Ein großer Teil meines Lebens war harte Arbeit, entbehrungsreich, schwer und wenig erträglich. [...] Je mehr das proletarische und subproletarische Arbeiten mein eigentliches Leben wurde, umso weniger war ich bereit, in der Kunst darüber zu schweigen. Langsam kam das Pendel in Gang. Da ich immer ungelerner Arbeiter blieb, hatte ich vor allem Kontakt mit anderen, die es wie ich nicht geschafft hatten, einen 'ordentlichen' Beruf zu erlernen, in einer Firma länger auszuhalten, irgendwo sich 'nutzbringend' einzugliedern im kapitalistischen Produktionsprozeß; erbärmlicher Menschenschutt der damaligen bun-

¹² Kroetz' Ziel ist es, die soziale Lebensrealität und die darin gültigen Werte der dargestellten Lebenswelt durch die dramatischen Dialoge und Handlungen seiner Figuren zu zeigen. Lukacs (1963, S. 194f.) vertritt in seiner Abhandlung 'Die Eigenart des Ästhetischen' eine ähnliche Sicht, indem er betont, der Autor lege den Schwerpunkt seiner dramatischen Gestaltung auf die Wirkung, die er beim Zuschauer erzielen möchte: „Das Ästhetische der mimetischen Widerspiegelung entsteht auf einem komplizierten Umwege: die schon an sich mimetischen Bewegungen, Verhaltensarten in den täglichen Verrichtungen des Menschen, in ihrem Verkehr miteinander werden nochmals nachgeahmt; die Widerspiegelungen [!] von in Handlung umgesetzten Widerspiegelungen [...] gruppieren [!] ihre Abbilder nach völlig neuen Prinzipien: sie konzentrieren sich darauf, bestimmte Gedanken, Überzeugungen, Gefühle, Leidenschaften etc. im Zuschauer wachzurufen.“ So heißt es weiter: „Natürlich kommt eine solche evokativ-mimetische Intention auch im Alltagsleben vor [...]. Sie ist aber dort nur ein Teil, ein Moment des menschlichen Verkehrs, ist in Handlungen, Mitteilungsförmlichkeiten etc. unauflöslich eingebettet. Erst hier wird sie zum Zentrum, zum organisierenden Prinzip der Widerspiegelung.“ Vgl. dazu auch die Sicht Goffmans (1983, S. 18), bei dem es heißt: „Eine Darstellung kann als Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation definiert werden, die dazu dient, die anderen Teilnehmer, [...] Publikum, Zuschauer oder Partner [...] in irgendeiner Weise zu beeinflussen.“ Goffman (1983, S. 69) macht keinen Unterschied zwischen einer szenischen Darstellung auf der Bühne und einer Darstellung im normalen gesellschaftlichen Verkehr und setzt für eine realistische Darstellung voraus, dass „dramatische Figuren oder reale Personen aus einer bestimmten sozialen Gruppe durch die Beherrschung einer bestimmten Sprache Attribute wie Alter, Geschlecht, geographische Herkunft und sozialen Status auf eine bestimmte Weise ausdrücken und dass im jeden Fall die bloßen Attribute durch eine komplexe kulturelle Konfiguration richtiger Verhaltensweisen ausgeschmückt werden. Für eine realistische Darstellung gilt es demnach, die Regeln für Verhalten und Erscheinung einzuhalten, die eine bestimmte soziale Gruppe mit diesen Attributen verbindet.“

desrepublikanischen Wohlstandsgesellschaft war erste Verbindung zur Wirklichkeit, Entwurzelte, Behinderte, zu kurz Gekommene, Schwache, Kranke, Verlassene, die unter die Räder gekommenen. Ich hab meine ersten Stücke über Randgruppen unserer Gesellschaft geschrieben. Ich schrieb nicht, um zu helfen, ich schrieb, weil ich betroffen war, als einer davon. [...] Ich hatte nicht Mitleid, ich habe gelitten (zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 167).

Der „Einklang zwischen Arbeit und Leben“ prägt Kroetz als Mensch und Künstler. Rückblickend erläutert er: „Mit dem Kopf war ich Künstler, sonst Prolet“ (Riewoldt (Hg.) 1985, S. 11).

Für Kroetz heißt ‘Realismus’ eine „aus der ersten Hand kommende“ (Carl 1978a, S. 26) Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, die er – „unter Menschen, mit Menschen und durch Menschen“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 60) – von innen erlebt.¹³ Wie ein Ethnograf im sozialen Feld führt er Interviews und Gespräche, erhebt Daten und sammelt Fakten aus Zeitungsartikeln und analysiert, wie ‘einfache Leute’ in ihrem sozialen Milieu in bestimmten Situationen verbal und nonverbal handeln.¹⁴

Kroetz versteht unter der schriftstellerischen Arbeit nicht allein die Beschreibung der Lebenswelt der einfachen Leute. Seine schriftstellerische Qualität intendiert vor allem die politische Absicht, die Interessen der Vielen gegen die Wenigen zu verteidigen. Somit läuft es Kroetz’ dramatischer Intention entgegen, die Lebenssituation seiner Figuren aus dem bäuerisch-ländlichen Milieu als unveränderbares Schicksal darzulegen. Ihr soziales Dasein wäre damit als determiniert zu verstehen. Vielmehr möchte Kroetz darauf hinweisen, dass seine Figuren hinsichtlich Bildung und Erfolg auf der untersten Stufe der Ge-

¹³ Walser, der im Jahre 1971 den Suhrkamp Verlag betreut, veröffentlicht die unter dem Einfluss der Vorbilder Horvath und Fleißer und den beschreibenden Realismus entstandenen Stücke von Kroetz, und im April des gleichen Jahres werden die beiden Einakter ‘Heimarbeit’ und ‘Hartnäckig’ im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele uraufgeführt.

¹⁴ In der literaturwissenschaftlichen Forschung wird in der Arbeitsmethode von Kroetz die bewußte Absicht gesehen, einen neuen Typ des ‘dokumentarischen’ Dramas, des realistischen Volksstücks, des politischen Theaters zu schaffen (Carl 1978a, S. 9). Die dokumentarische Literatur macht sich zur Aufgabe, authentische Geschehnisse zu rekonstruieren und in ein Theaterstück umzusetzen. Es wird unter anderem auch auf authentisches Wortmaterial zurückgegriffen, sei es niedergeschrieben, als Gesprochenes protokolliert oder von Zeugen erinnernd rekonstruiert. Vgl. dazu auch Eggers (1976, S. 106). Kroetz selbst meint im Interview mit Arnold (Arnold (Hg.) 1979, S. 59), dass für diese Art des Schreibens ein politischer Durchblick und das Aufdecken von Fakten, sowie die Verwendung von bestimmten sprachlichen Formeln im bayrischen Dialekt äußerst wichtig sind. „Politisches Umfeld und literarische Arbeit greifen [...] konkret und mühelos ineinander“ (ebd., S. 36).

sellschaftspyramide stehen und über knappe ökonomische Mittel und soziokulturelle Voraussetzungen verfügen. Folglich haben sie eine eingeschränkte Entscheidungs- und Bewegungsfreiheit, versuchen aber den gesellschaftlichen Normen zu genügen und nicht, wie von tonangebenden sozialen Milieus angenommen wird, gegen die Gesellschaft zu opponieren.

Kroetz' tiefes Verständnis und seine Liebe zu Menschen aus 'einfachen' Verhältnissen, die im Vergleich zu den tonangebenden Gruppen gesellschaftlich zu kurz kommen, rückt ihn in die Nähe der sozialkritischen Vorbilder Ödon von Horvath und Marieluise Fleißer, die ihn im Jahressonderheft von 'Theater heute' 1972 erschienenen Artikel als ihren „liebsten Sohn“ bezeichnet (vgl. Häntzschel 2007, S. 363).

1.3 Die Funktion der Sprache: Redeweise und Bewusstsein

Kroetz 'Theaterstimme' gehört also nicht denen, die „eine gute Kinderstube“, „eine gute Erziehung hatten“, „die gute Schulen besucht haben“, die eine „sorgfältige Berufsausbildung genossen“, die einen „ausfüllenden und Freude machenden Beruf erreicht haben“, sondern denen, die die „Spitze eines Eisbergs“ ausmachen, und das sind die, die durch die sozialen Verhältnisse eingengt an den Rändern der Gesellschaft leben (vgl. Kroetz 1976, S. 603). Kroetz warnt die Kritiker davor, seine Figuren mit Begriffen wie „Asoziale, Nichtrepräsentative oder Minderheiten“ zu bezeichnen, da „60 Millionen“ Menschen schließlich aus unterschiedlichen sozialen Gruppen bestehen, die jede für sich eine „gewollte oder gezwungene [...] Minderheit“ bildet. „Gemeinsam ist ihnen die Unfähigkeit sich genau auszudrücken.“ (Kroetz 1976, S. 555).¹⁵

¹⁵ Vgl. dazu auch soziologische sowie soziolinguistische Untersuchungen, die auf die Relevanz von sozialen Unterschieden der Lebenswelten, Lebensweisen und Ausdrucksverhalten von sozialen Gruppen hinweisen. Emil Durkheim sieht das Merkmal der fortgeschrittenen Gesellschaften in der Konturlosigkeit ihrer territorialen Grenzen, was jedoch nicht heißt, dass dadurch die „Verschiedenheit der Milieus“ aufgehoben wird (vgl. Schroer 2006, S. 55). Ebenso befasst sich die qualitative Soziolinguistik mit unterschiedlichen sozialen Gruppen in der Großstadt, die sich durch ihren kommunikativen Stil, ihre Lebenswirklichkeit und die Lebensweise voneinander unterscheiden. Im Folgenden sind hierzu zwei Projekte von Inken Keim (2008, 1995) zu nennen: Eine ethnografisch-soziostilistische Fallstudie am Beispiel junger Migrantinnen in Mannheim, die sich „türkische Powergirls“ nennen, und das Stadtprojekt 'Kommunikation in der Stadt', die Untersuchung der kommunikativen Stilistik einer sozialen Welt 'kleiner Leute' in der Mannheimer Innenstadt.

In seiner Vorbemerkung zu 'Heimarbeit' schreibt Kroetz, dass der „Rückgang der Sprache, ihre Bedeutung in allen Bereichen des Lebens zu erkennen ist“ und begründet, dass das „anti-kommunikative Verhalten“ seiner Figuren als Folge ihrer sozialen Situation und nicht aufgrund ihrer kognitiven Fähigkeiten zu verstehen ist, da nicht das „Bewusstsein das Sein“, sondern das „Sein das Bewusstsein bestimmt“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 63).¹⁶ Kroetz dramatische Sprache wird von der derzeitigen literatur- und sprachwissenschaftlichen Forschung als „Modell schichtengebundener Sprechweise“ für das „restringierte Sprechen“ des „einfachen Mannes“ beschrieben, der aufgrund seiner unzulänglichen Sprache determiniert ist, „Sprachnot“ (Burger/Matt 1974, S. 279) zu erleiden.¹⁷

Diese gesellschaftlich weitverbreitete Auffassung, dass das Sprachverhalten der Kroetz'schen Figuren charakteristisch für Personen aus unteren Gesellschaftsschichten ist, positioniert Kroetz in der Theaterszene als „Sprecher der Sprachlosen“ (Kurzenberger 1978, S. 17).

Zu der sozialen Kategorisierung seiner dramatischen Figuren und der eigenen Person nimmt Kroetz öffentlich Stellung und lehnt den nach der Uraufführung seiner Frühwerke 'Heimarbeit' und 'Hartnäckig' vom Kritiker Benjamin Henrichs eingeführten und später zum Klischee gewordenen Begriff der 'Sprachlosigkeit' ab, indem er nahelegt, dass seine Figuren, bei genauer Betrachtung eine „sehr genaue Sprache“, eine „sehr gründliche Sprache“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 44) sprechen. So erklärt Kroetz, dass nur das Theater in der Lage und seiner Struktur nach auch entsprechend dazu geeignet ist, dem Dialog, dem, „was sie sprechen, wenn sie reden“ (Kroetz zitiert nach Thieringer 1976, S. 586), die Priorität gegenüber allem anderen zu geben, was sonst noch auf der Bühne passiert. Die dramatischen Dialoge widerspiegeln die Denkweise der Figuren, die aus den verinnerlichten sozialen Strukturen resultieren. Das

¹⁶ Mit dieser Aussage wirft Kroetz ein für seine dramatische Produktion grundlegendes Problem von höchster Bedeutung auf, nämlich das Problem des menschlichen Bewusstseins, das Karl Marx in einer vollständigen Darlegung in der 'Deutschen Ideologie' gegeben hat. Die entscheidende Behauptung ist: „Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußsein bestimmt“ (zitiert nach Fromm 1963, S. 9); siehe dazu auch Kapitel 3.2.1 dieser Arbeit. Diese perspektivische Annäherung bestimmte vor allem in den 70er Jahren empirische Untersuchungen verschiedener Forschungsrichtungen wie Bernsteins Sprachbarrierentheorie, die er abgeleitet hat aus der Sprachuntersuchung mit Unterschichtskindern in Schwarzenvierteln Englands; siehe dazu auch Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

¹⁷ Vgl. dazu auch Carl (1978a, S. 39).

führt Kroetz zurück auf die gesellschaftlichen Umstände, in die der Mensch „hineingeboren“ und durch die der Mensch „deformiert, geschädigt und gemacht wird“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 54).

In seinem Stück 'Heimarbeit' reflektiert er „auf die hundert tausend Kindesmisshandlungen, die es im Jahr in der Bundesrepublik gibt“ (Kroetz zitiert nach Thieringer 1976, S. 603). Am Beispiel eines Ehepaars aus dem unteren Arbeitermilieu stellt er auf der Bühne einen Abtreibungsversuch dar, der gemäß § 218 illegal ausgeführt wird.

Die Theaterpresse bezeichnet seine dramatischen Beschreibungen als einen Skandal und charakterisiert Kroetz als „bayerischen Sprengkopf“, „Wahnsinnigen“, „Barrikadenstürmer“, „Vulkan“ und „Genie“ (Panzer 1976, S. 50).¹⁸ Kroetz selbst stellt sich der Öffentlichkeit durch zahlreiche provokatorische Aussagen in Interviews und Zeitungsartikeln bewusst schräg dar.

Kroetz (zitiert nach Thieringer 1976, S. 601) beabsichtigt durch die Negativ-Dramatik die Veränderung des gesellschaftlichen Bewusstseins.

Wenn ich doch ganz hart aufzeige, die Folgen, das Elend, dann passiert doch etwas in dem Menschen, der sich das ansieht. Ich glaube an die Möglichkeit, dass sich durch das Ansehen eines realistisch gestalteten Geschehens im Zuschauenden etwas verändert.

Nach dieser Auffassung entsteht, so Kroetz, eine wirksame Katharsis aus der krisenhaften Empfindung der Diskrepanz zwischen „selbst geglaubter“ und „fiktiv vorgeführter Wirklichkeit“. Dadurch, dass der Zuschauer aus dem dramatischen Ereignis selbstständig Schlüsse zieht, wird er zum Handeln ange-regt (vgl. Carl 1978a, S. 28f.). Da in der Lebenswelt der Kroetz'schen Figuren der regelmäßige Theaterbesuch nicht zählt, versucht er seine Zielgruppe auch über Fernsehen und Hörfunk mit Serien und Hörspielen zu erreichen.¹⁹

1.4 Der Schriftsteller als Agitator

In Anlehnung an sein neues Leitbild Brecht entschließt sich Kroetz, seine Stücke nun nach dem „sozialistischen Realismus“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 49) zu schreiben, um größere Zusammenhänge aufzuzeigen und die Beziehung zwischen den gesellschaftlich definierten Mächtigen und dem Durchschnitt dar-zustellen. So Kroetz (zitiert nach Thieringer 1976, S. 589):

¹⁸ Vgl. dazu auch Riewoldt (Hg.) (1985, S. 63).

¹⁹ Vgl. Reinhold (1985, S. 242). Die Einschaltquote bei Kroetz-Stücken im Fernsehen war in diesen Jahren sehr hoch.

[I]ch stellte fest, daß ich meinen Figuren keine Alternative hätte bieten können, wenn sie mich gefragt hätten: Kroetz, unsere Probleme kennst du genau! Was aber sollen wir tun, damit wir rauskommen! Da reichte weder der Katholizismus noch der Kirchenaustritt hin. Da mußte also zuerst einmal der Autor Kroetz Stellung beziehen, sich umsehen und sich entscheiden. Das führte mich zwangsläufig zur Politik. Ja, und da stellte ich fest, daß das Primitivste, was ich meinen Figuren vorleben konnte, mein persönliches politisches Engagement war.

Durch seinen Beitritt in die DKP im Jahre 1972 geht Kroetz sozialpolitisch einen Schritt weiter.²⁰ Er kandidiert und sitzt Jahre lang im Landesvorstand in der Programm-Kommission.²¹ Als politisch engagierter Autor möchte er die Wirkung seiner Stücke nicht mehr der Interpretation der Zuschauer überlassen, sondern diese für ihn übernehmen. So erläutert Kroetz (zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 103):

Meine frühen Stücke waren radikal-realistische Stücke in der Nachfolge Horváth und Fleißer. Der Radikal-Realismus ist nicht in der Lage, den 2. Schritt zu tun. Zum zweiten Schritt eignen sich am besten die Mittel Brechts [...]. Sie erlauben, daß die Darsteller [...] frei sind und Informationen, Appelle, Zusammenfassungen und geschichtliche Zusammenhänge direkt an das Publikum weitergeben können. Sie erlauben, daß ein Chor als Masse [...] gemeinschaftliche Stellungnahmen abgeben kann.

Das Theater soll, so Kroetz, vor allem zum Raum der Klärung gesellschaftlicher Fragen und Machtverhältnisse werden, da allein die Repräsentanten der oberen Schichten – und das sind die ‘Allerwenigsten’ – die gesellschaftlich festgelegten Verhaltensregeln beherrschen und sozial fähig sind, sicher durch ihren gehobenen Sprachgebrauch in „Institutionen, vor dem Chef, in Ämtern, bei der Polizei oder auch vor der Ehefrau und dem Nachbarn als Anwalt ihrer eigenen Probleme aufzutreten“ (Kroetz zitiert nach Thieringer 1976, S. 555).²²

²⁰ Auf die Frage, wie er denn ein Kommunist geworden ist, antwortet Kroetz, dass er mit zwei Sachen seine Eltern hätte treffen können: „wenn ich schwul geworden wäre oder Kommunist [...], also wurde ich Kommunist. Sicher auch aus Protest.“ (Die Zeit, 08.06.2006).

²¹ Rückblickend formuliert Kroetz, dass er dort die Jahre nichts verändern konnte, „nicht ein einziges Komma“. Und ergänzt, dass es sein größter Fehler war, dort jahrelang als „Aushängeschild“ gedient zu haben. Im Jahre 1980 tritt Kroetz aus der Partei wieder aus. (Die Zeit, 08.06.2006).

²² Hierzu vertritt Kroetz eine vergleichbare Position, wie sie in der Soziolinguistik zeitgleich formuliert wurde; vgl. dazu die Arbeiten von Bernstein, die in Deutschland in den 60er und Anfang der 70er Jahre begeistert aufgenommen und in der Öffentlichkeit breit diskutiert wurden und viele Nachfolgeforschungen inspirierten.

Kroetz will seine Tätigkeit als Autor und Politiker als untrennbare Einheit verstanden wissen.

Solche Stücke haben eine viel größere politische Effektivität, sie gehören zwar auch ins Theater, aber vor allem unters Volk, zum Beispiel bei Straßenaktionen, Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen. Sie regen zur Diskussion an und bieten Lösungen.²³

Er versteht die Dramen 'Globales Interesse' (1972), 'Münchener Kindl' (1973) oder 'KPD lebt' (1973) als Partearbeit und Agitprop, als politische Gebrauchsstücke, die er im Auftrag der DKP produziert. In 'Dolomitenstadt Lienz' (1972) und 'Sterntaler' (1974) experimentiert er mit epischen und collageartigen Mitteln der Brecht'schen Verfremdungstechnik und instrumentalisiert die Sprechweise der Figuren, um seine Botschaften und Erkenntnisse zu vermitteln, was dazu führt, dass seine Sprache plötzlich vordergründig wirkt und von der Kritik negativ bewertet wird. Vgl. Carl (1978a, S. 74ff.).²⁴ Dazu auch Kroetz: „[...] der politische Anspruch und die politische Perspektive, die 'Münchener Kindl' bietet, gingen auf Kosten meiner Dramaturgie, meiner Technik, meines Menschenbildes“ (Misova 1986, S. 119).

In seiner Rede 'Zu Bertolt Brechts 20. Todestag' nimmt er dazu folgendermaßen Stellung:

Wie heißt also die Frage, kann man es bewerkstelligen, daß man – ohne die Vorteile der Fleißer-Horvath-Dramaturgie zu verlieren; die genaue Menschen-darstellung (also das psychologische Motiv), die Liebe und Wahrheit (sprich: Aufrichtigkeit) gegenüber dem einzelnen Wesen der Figuren – wie also kann man, ohne hier Verluste zu erleiden, es lernen, Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft darzustellen und vor allem den Figuren [...] Entwicklungen zu geben, das Stück (die Fabel) so zu gestalten, daß bis zum Ende eines Stückes vorher unbekannte Seiten eines Menschen, eine andere Sicht, eine neue Perspektive zum Vorschein kommen. [...] Wie bewerkstellige ich es, daß der Autor gescheiter sein kann als seine Figuren, ohne es zu bevormunden, wie kann er aus der Dramaturgie des engagierten Beschreibens zum aktiven und perspektivischen Realismus vordringen? (zitiert nach Arnold/Buck 1977, S. 245-247).

²³ Notat zu 'Münchener Kindl' (1973).

²⁴ Vgl. dazu auch Buddecke/Fuhrmann (1981, S. 152). Das Problem der Qualität von Stücken wie 'Globales Interesse', 'Münchener Kindl' oder 'Agnes Bernauer', die in diese Phase gehören, wird behandelt von Panzer (1976, S. 38ff.); vgl. dazu auch Beiträge von Kurzenberger, Panzer und Töteberg in Text und Kritik 57, 1978.

Kroetz steht vor dem Realismus-Problem und versucht einen neuen Typus des kritisch-realistischen Volksstücks zu entwickeln. Er verbindet den beschreibenden Realismus nach seinen Vorbildern Fleißer und Horvath mit der positiven Entwicklung von Brecht.

1.5 Theater als Lebenshilfe: Selbstbefreiung oder Selbstfindung?

Kroetz bezieht sich erneut auf die Darstellung der sozialen Alltagsrealität von Kleinfamilien und versucht ihnen weiterführende Wege und Entwicklungen zu geben.²⁵

Das Problem, das sich mir bietet, ist die genaue, parteiliche Beobachtung und Beschreibung der Menschen, die in den früheren Stücken entwickelte Dramaturgie mit meiner politischen Perspektive, mit der politischen Zukunft, der Utopie in Einklang zu bringen. (Kroetz zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 143).

Damit spricht er eines der Probleme an, die mit seinem Anliegen verbunden sind, nämlich die Schwierigkeit, strukturelle Zusammenhänge über die Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen aufzuzeigen, also die Beziehung zwischen den sozialen Rahmenbedingungen und den individuellen Reaktionen transparent zu machen.

Die meisten Menschen in dieser Gesellschaft, in der zu schreiben ich verpflichtet bin, sind nicht oder noch nicht in der Lage, ihre Geschicke so in die Hand zu nehmen, dass sie positiv enden. Und so hab' ich unter Umständen mit einem positiven Helden bereits einen Sprung gemacht, den sehr viele Leute gar nicht mehr nach vollziehen. (Kroetz zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 247).

Kroetz beginnt diese Neuausrichtung mit der Trilogie 'Oberösterreich' (1972), 'Das Nest' (1974) und 'Mensch Meier' (1978), in denen er die „Deformation“ und „Entfremdung“ des Durchschnittsmenschen darstellt. In diesen Stücken

²⁵ Vgl. auch Buddecke/Fuhrmann (1981, S. 154): 'Das Nest' sei „gekennzeichnet von den Widersprüchen, die sich ergeben zwischen einer frühen nicht analytischen Mitleidsdramatik, von der Kroetz sich lösen wollte, und einer politisch operativen Dramatik, die ihm als programmatische Zielvorstellungen vor Augen schwebte.“ Dazu auch Jäger (1975, S. 40): „'Das Nest' ist das eigentliche Gelingen der von Kroetz angestrebten Synthese von alter Mitleids- und neuer Veränderungs- oder Aufklärungsdramaturgie.“ Vgl. dazu auch Betten (1985, S. 223, Fußnote 680).

liegt die Betonung auf der Aufstiegsorientierung der 'kleinen Leute' und ihrer Hoffnung, die Lebensumstände verändern zu können.²⁶

In 'Oberösterreich' entscheidet sich das Ehepaar entgegen allen rationalen Überlegungen für ein Kind. Dafür sind sie bereit „auf ein bißchen Geld zu verzichten“ und das „in einer Gesellschaft, die kinderfeindlich ist“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 50).

Das zweite Stück 'Das Nest' (1974)²⁷ beginnt mit einer Szene aus 'Oberösterreich', das gerade auf der Bühne im Fernsehen eingeblendet wird. Das Ehepaar stellt fest, dass sie in einer ganz ähnlichen Lage sind.²⁸ Auch sie erwarten ein Kind, doch im Vergleich zum Ehepaar in 'Oberösterreich' sind sie erwartungsvoll auf die Geburt eingestellt.

Im letzten Stück 'Mensch Meier' (1978) verwendet Kroetz erstmals den Gattungsbegriff 'Volksstück'. Dabei steht der Titel 'Mensch Meier' als ein Synonym für Jedermann und damit als Ausdruck der von Kroetz angestrebten Allgemeinschaftlichkeit, die er am Beispiel der Familie Meier aufzeigt. Thematisiert wird in der Trilogie²⁹ und auch in den nachfolgenden Stücken 'Der stramme Max' und 'Nicht Fisch nicht Fleisch' (1980)³⁰ der Einfluss der modernen Ar-

²⁶ Betten (1985, S. 225): „Besonders die Ehepaargespräche (von 'Wildwechsel' bis zu den jüngsten Stücken) skizzieren mit immer neuen Nuancen die ebenso bedrängte wie breite Bewußtseinslage der „kleinen Leute“, die sich selbst oft nicht „nausseh'n, aber als Ausweg von etwas „Besserem“ träumen, das wenigstens ihre Kinder erreichen sollen.“ Vgl. dazu auch Skasa (1978, S. 102f.).

²⁷ Panzer (1976, S.60): Es wird als Fortsetzung von 'Oberösterreich' (1972) gesehen.

²⁸ Jäger (1975, S. 40): „Was sich in 'Oberösterreich' andeutete, ein Potenzial von menschlicher Stärke und Güte in den halb bewußtlosen Figuren, das wird im 'Nest' zentral.“

²⁹ Eine weitere wichtige Trilogie neben 'Oberösterreich' (1972), 'Das Nest' (1974) und 'Mensch Meier' (1978) sind Kroetz' Frauengeschichten 'Wunschkonzert' (1971), 'Weitere Aussichten...' (1974) und 'Reise ins Glück' (1975). Alle drei Dramen sind Einpersonenstücke und haben die Selbstfindung alleinstehender Frauen aus drei Generationen zum Thema

³⁰ Bereits 1981 ist sich die Kritik darüber nicht einig, ob 'Nicht Fisch nicht Fleisch' einen neuen Höhepunkt in Kroetz' Entwicklung bedeutet und damit eine neue Phase eröffnet oder ob dieses Stück nicht bereits die mit dem 'Nest' begonnene Entwicklung fortsetzt (vgl. Betten 1985, S. 224). Zur Düsseldorfer Uraufführung äußert sich Hensel (1981, S. 4ff.): „Kroetz ist mit diesem Stück, das er 1980 abgeschlossen hat, aus seinen Sackgassen herausgekommen [...]. Kroetz steht in unserem Alltag und will nichts mehr beweisen. Er predigt keine Lösungen mehr, er macht aufmerksam auf Probleme, für die Lösungen gefunden werden müssen – außerhalb des Theaters. Kroetz hat das Maß entdeckt.“ 'Nicht Fisch nicht Fleisch' wird 'Stück des Jahres'. Rischbieter (1981, S. 5) kommt zu dem Schluss: „Der neue

beitswelt auf den Lebensalltag der Familie.³¹ Die Angst vor Arbeitslosigkeit, die Unsicherheit des Arbeitsplatzes und gesundheitsschädliche Berufstätigkeit wird zur Bedrohung der Existenz des 'Durchschnittsmenschen'. Diese Figuren verfügen im Vergleich zu Kroetz früherem Dramenpersonal über einen offeneren Lebensraum, erweiterte finanzielle Mittel und bessere Wohnmöglichkeiten, eine möblierte Wohnung mit Fernseher und Auto. Die schulische Leistung und der berufliche Aufstieg ihres noch ungeborenen Kindes bzw. fast erwachsenen Sohnes hat für sie primäre Bedeutung; durch den Bildungsweg und Erfolg des Kindes erhoffen sie sich eine angesehene soziale Position. Im Gegensatz zu den Figuren aus den ländlichen Räumen verfügen diese Figuren über ein erweitertes Sprachrepertoire, das überwiegend konsum- und prestigeorientierte Ausdrucksweisen spiegelt. Erst die Auseinandersetzung mit veränderten Lebensbedingungen führt zur individuellen Entwicklung und zur neuen Perspektive in Bezug auf Abhängigkeiten und Vorurteile, die sich auch in der Redeweise der Figuren widerspiegelt. So formuliert Kroetz seinen Anspruch: Die Figuren „müssen reden können“ – und weist damit auf den im Selbstverständnis der Figuren entwickelnden Prozess, der in ihrem Ausdrucksverhalten sichtbar wird.³²

Das Publikum hat mehr reagiert auf eine Schreibweise wie 'Oberösterreich', der extreme politische Anspruch wurde nicht angenommen. Es wurde immer mehr der moderate, menschliche Anspruch angenommen. Und ich hab dem einfach auch nachgegeben. (Süddeutscher Rundfunk, 27.3.1982, zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 116).³³

„Trotz [der] Betonung von Lernprozessen und der zunehmenden Sprechfreudigkeit und Ausdrucksfähigkeit seiner Figuren“, so Betten (1985, S. 225), „[ist Kroetz in diesen Stücken] weniger Brecht, als der in seinem Werk von Anfang an angelegten Entwicklungslinie gefolgt“ (ebd.).

Kroetz ist der alte: er hat überrealistische Ausdrucksmittel für einen nur zu plausiblen, aber scheiternden Ausbruchversuch hinzugewonnen zu den beibehaltenen realistischen.“

³¹ Vgl. Betten (1985, S. 225, Fußnote 694).

³² Müller (1978, S. 21). Positive Kritiken über Kroetz' Meisterschaft im Vergleich zu Szenen und Dialogen in frühen Stücken, wie 'Wildwechsel' und 'Stallerhof'.

³³ Vgl. dazu auch Riewoldt (Hg.) (1985, S. 209): „[Obwohl] diese Stücke einfach nur wieder spiegelten, hat allein dieses Aufzeigen von Wirklichkeit eine ungeheure Sprengkraft gehabt.“ Vgl. auch Carl (1978b, S. 4): „Ich glaube an die Möglichkeit, daß sich durch das Ansehen eines realistisch gestalteten Geschehens im Zuschauenden etwas verändert.“

Kroetz habe zwar die „Wiederentdeckung der Fabel“, den „bewußten Eingriff und die Lenkung“ der Geschichte und die Verteidigung der „Klassenposition“ (Betten 1985, S. 225), die er von Brecht lernen wollte, auf seine Weise einzubringen versucht; der Gesamteindruck ist jedoch ein anderer.³⁴

Kroetz schildert die Wirklichkeit einer Gruppe von Menschen. Die Gruppe ist sehr groß, die Unterschiede sind sehr gering. Die meisten leben nun mal (nun mal?) als Kleinfamilie in einer Kleinwohnung, sparen auf irgendwas und haben Angst vor irgendwas; die Kindererziehung ist schwer, die Liebe auch. Wenn man sich selbst nicht mag, wie soll man den anderen mögen? (Skasa 1978, S. 102).

In diesen Kleinfamilienstücken, erklärt Kroetz, wird viel mehr über Gesellschaft gesagt, als in seinen großen Stücken, und er weist anschließend darauf hin, dass 'Maria Magdalena' (1972)³⁵ und 'Agnes Bernauer' (1975)³⁶ „ein Rückzug ins Formale“ (Arnold (Hg.) 1979, S. 54) gewesen sind.

Mit diesen nach Brecht'schem Vorbild entstandenen Hebbel-Stücken nimmt Kroetz zugunsten der weiteren Ausformung des Menschenbildes Abstand vom Formalismus:

[...] Meine historische Aufgabe ist es nicht, den Siemens-Konzern auf die Bühne zu bringen, ist es nicht, Streikberichte zu schreiben. [...]. Das ist nicht meine Qualität, das ist nicht meine Kraft. Ich glaube, meine Bedeutung und meine Aufgabe liegen im Verständnis des Menschen, [...]. So wie der Mensch sein soll, so wie der Mensch geboren wird, so wie wie der Mensch gedreht wird, wie der Mensch von der Gesellschaft deformiert, geschädigt und gemacht wird – diesen Widerspruch aufzuzeigen zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte innerhalb der menschlichen Qualitäten, die immer auch politische, gesellschaftliche sind, das glaube ich, tut not, und ich glaube, daß das auch meine

³⁴ Man vergleiche auch Kroetz' Aussagen in seiner Rede zu Brechts 20. Todestag zitiert nach Arnold/Buck (1977, S. 246); vgl. dazu auch die Zusammenfassung über 'Kroetz und Brecht' von Sauerland (1978, S. 35f.).

³⁵ In 'Maria Magdalena' entwirft Kroetz eine freie Bearbeitung der Hebbel'schen Vorlagen und stellt sich gegen das herrschende System, für das sich Hebbel eingesetzt hat. Seine konträre Wirkungsabsicht verstärkt er durch den Untertitel 'Komödie'.

³⁶ 'Agnes Bernauer' (1975) dagegen hat nur den Titel, die Namen der drei Hauptfiguren und den Ort des Geschehens (Straubing) mit Hebbels Drama gemein. Im Interview mit Arnold (1976, S. 53) erklärt Kroetz: „Ich wollte Hebbels 'Agnes Bernauer' bearbeiten, und ich habe diese Bearbeitung bereits im Sommer 1973 aufgegeben und im Frühjahr 1975 ganz neu, ohne Hebbel, angefangen. Und nur der Name 'Agnes Bernauer' ist geblieben.“ Es hat weit aus mehr Gemeinsamkeiten mit Brechts 'Die heilige Johanna der Schlachthöfe', in dem Kroetz den Klassengegensatz durch die Geburt des Kindes mit einem Happy-End aufhebt.

Mission als Dramatiker ist und sein wird. Das andere muß ich anderen überlassen. Ich will keine Streikberichte schreiben. (Arnold (Hg.) 1979, S. 54).

Bis in die 1980er Jahre ist Kroetz der produktivste Autor des neuen kritischen Volksstücks: Insgesamt schreibt er etwa 65 Bühnenstücke, außerdem Hörspiele, Film- und Fernsehdrehbücher, Aufsätze, Reden, eine größere Reportage, ein paar Romane und einen Gedichtband. Darüber hinaus ist er als Schauspieler tätig. Mit der Rolle des Klatschreporters Baby Schimmerlos in Helmut Dietls 'Kir Royal' wird er auch dem breiten Fernseh-Publikum als Schauspieler bekannt. Nach eigener Aussage (Die Zeit, 08.06.2006) „habe er alles, auch den letzten Kieselstein aus seinem Steinbruch rausgeholt.“ Heute will er nur noch als Regisseur an weiteren Projekten arbeiten.

A. Theoretischer Teil

2. Das Konzept des sozialen Dramas

2.1 Das soziale Drama im Feld unzureichender Definitionen

Im Anschluss an den biografischen und künstlerischen Werdegang von Kroetz soll dieses Kapitel einen Einblick in die Merkmale geben, die das soziale Drama ausmachen. Relevant sind für diese Arbeit die ästhetischen Formen und Mittel, die der Sozialdramatiker in seinen Stücken verwendet, um die Lebenswelt seiner Figuren realistisch darzustellen.

Spontan assoziiert der Begriff „soziales Drama“ die Vorstellung der szenischen Darstellung eines sozialen Konflikts und den Umgang der Personen miteinander bei der Bearbeitung bzw. Lösung des Problems, das ihren Lebensalltag bedroht.

In Wilperts ‘Sachwörterbuch der Literatur’ steht der Begriff „soziales Drama“ unter der Rubrik der sozialen Dichtung.³⁷ Die Definition geht von der Gattungspoetik aus, wonach bestimmte Stände bestimmten Gattungen vorbehalten sind. Das heißt, es werden sozial niedere Schichten zunächst der Komödie, nach der Auflösung der Ständeklausel dann auch dem bürgerlichen Trauerspiel zugeordnet. Erst im 19. Jahrhundert erfährt der Begriff durch die Stiltrennung des modernen französischen Realismus eine Bedeutungsverengung.³⁸ Diese führt dazu, dass durch das sozialkritische Engagement der

³⁷ Wilpert (2001, S. 767): „Soziale Dichtung ist kaum näher definierbar, da die niederen Schichten zu allen Zeiten zunächst in der Komödie erscheinen und nach Aufweichung der Ständeklausel im bürgerlichen Trauerspiel. Als soz. Drama im engeren Sinne können wiederum nur die engagierte gesellschaftskrit. Anklagedramatik des 19. Jahrhundert und insbes. das Mitleidsdrama des Naturalismus gelten.“

³⁸ Die konsequentesten Vertreter des französischen Realismus waren die Schriftsteller und Kunstkritiker Jules Champfleury, Edmond Duranty und der Maler Gustave Courbert. Ihr Interesse galt der künstlerischen Darstellung der modernen Gesellschaft, in dem der soziale Alltag und die Lebensumstände von Personen aus den unteren Schichten eine primäre Rolle spielte. Der politische Anspruch dieser Kunstauffassung war es, gesellschaftliche Verhältnisse, deren Widersprüche und Konflikte aufzuzeigen. Dabei wurde das klassizistische und romantische Ideal des Schönen vollkommen abgelehnt. Courbert (zitiert nach Honour/Flemming 1999, S. 502) beschreibt seine Absichten folgendermaßen: „Weder imitieren, noch die anderen kopieren; noch weniger war mein Ziel ein triviales ‘l’art pour l’art’ [...]. Kennen und verstehen, um schöpferisch tätig zu sein – das war meine Idee. Fähig zu sein die Sitten, Gedanken, Erscheinungen meiner Epoche nach meiner eigenen Einschätzung zu übersetzen; [...] kurz, eine lebendige Kunst zu schaffen – das war mein Ziel.“

„Anklagedramatik“ und durch das „‘Mitleidsdrama’ im Naturalismus“ (Wilpert 2001, S. 767) der ‘einfache’ Mann mit seinen ernsthaften und tragischen Problemen als fähig gesehen wird, im Mittelpunkt von dramatischen Darstellungen zu stehen.

Das ‘Metzler Literatur Lexikon’ räumt dem Begriff „soziales Drama“ einen Platz unter den Gattungen Komödie, bürgerliches Trauerspiel und Volksstück ein. Nach Schwanitz et al. (1996, S. 401) wird in der Definition der Inhalt auf „die Determination des Charakters durch das Milieu“ reduziert:

Soziales Drama, Drama, dessen gesellschaftlicher Hintergrund Charaktere, Handlung, Stoff und Gehalt prägt. Soziale Probleme, die Situation eines Individuums im Verhältnis zur Gesellschaft, die sozialen Implikationen moralischer Probleme stehen im Mittelpunkt. (Burdorf/Fasbender/Moennighoff (Hg.) 2007, S. 717)

Elm (2004), auf den ich mich in diesem Kapitel beziehen werde, weist in seiner Arbeit³⁹ auf die Problematik einer einheitlichen Begriffsbestimmung hin, (ebd., S. 8) da die Definitionen die Bedeutung des „sozialen Dramas“ in seinem ganzen Umfang nicht erfassen. Der Forschungsbericht bei Elm (ebd., S. 7-9) zeigt, dass die Arbeiten einer angemessenen theoretischen Annäherung nicht gerecht werden.

Eine der wichtigsten Untersuchungen ist die von Dosenheimer (1949), die den Begriff angeblich erstmals einführt und am Beispiel verschiedener Texte die dramengeschichtliche Existenz des sozialen Dramas hervorhebt. Sie weist darauf hin, dass soziale Dramen bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegeln, Probleme in ihrer konkreten sozialen Situation thematisieren und darstellen. Daraus schlussfolgert sie, dass eine notwendige Beziehung zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen, als „Untergrund“ von „Stoff und Gehalt und den Charakteren und Handlung“ (Elm 2004, S. 5) besteht. Da es aber kaum ein Drama gibt, dessen Handlung und Charaktere eine soziale Ordnung repräsentieren, aus der sie nicht hervorgehen, ist die Beschreibung Dosenheimers zwar allgemeingültig, nicht aber ausreichend für eine Begriffsbestimmung, aus der nach Elm (ebd., S. 8) eine Theorie für das soziale Drama hervorgehen könnte.

³⁹ In seiner Arbeit ‘Das soziale Drama’ gibt Elm ein Konzept sowohl zu den gemeinsamen Form- und Motivelementen als auch am Beispiel von verschiedenen Dramendeutungen einen Einblick in die gesellschaftsgeschichtlichen Prozesse im sozialen Drama.

McInnes (1976) dagegen behandelt in seiner Monografie die „überzeitliche Bedeutung sozialhistorischer Dramen“, die er am Beispiel unterschiedlicher Familiendramen von Hebbel bis Hauptmann, der Volksstücke Anzengrubers und der Gesellschaftsstücke des Naturalismus veranschaulicht (vgl. Elm 2004, S. 8). Nach seinem psychologischen Ansatz sind die dramatischen Figuren unbewusste Akteure einer historischen Lebensweise, die unter dem Einfluss einer unkontrollierbaren Macht, an die sie innerlich gebunden sind, handeln. McInnes geht davon aus, dass das aus der konkreten Situation heraus dargestellte soziale Handeln der Figuren als Fall der allgemeinen Problematik des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft zu verstehen ist. Dies stelle der Dramatiker durch die Wiederherstellung des individuellen Willens gegenüber den gesellschaftlichen Determinationen dar. Nach Elm (2004, S. 8) werden aber die sozialhistorische Erkenntnis der Dramengehalte und ihre Darstellungsformen nicht berücksichtigt.

In Stockmeyers (1922) Sozialkritik liegt der Schwerpunkt auf dem sozialgeschichtlichen Gehalt der Dramen. Die „ästhetischen Gesichtspunkte und detaillierten Textdeutungen“ werden jedoch wenig beachtet, umso mehr wird das in Sturm-und-Drang-Dramen dokumentierte Gesellschaftsbewusstsein hervorgehoben. Vgl. Elm (2004, S. 9).

2.2 Was ist ‘sozial’?

Ursprünglich leitet sich das soziale Drama aus dem Trauerspiel des Sturm und Drang ab. Seinen Höhepunkt erreicht das soziale Drama im Naturalismus, woraus es sich über Zwischenstufen in den zwanziger Jahren zum Neorealismus der 70er Jahre weiterentwickelt hat. Autoren wie Lenz, Wagner, der junge Schiller, Büchner, Hebbel, Anzengruber und Hauptmann sind somit die Vorläufer der sozialkritischen Volksstücke des 20. Jahrhunderts. Wedekind, Kaiser, Sternheim, Brecht, Horvath, Fleißer, Fassbinder, Sperr, Kroetz, Specht, Schwab, Bauer und Turrini sind die wichtigen Vertreter des sozialen Dramas im 20. Jahrhundert.

An dieser Bandbreite von Autoren und sozialen Dramen orientiert sich Elm in seiner Arbeit, indem er zuerst die Kriterien des sozialen Dramas festlegt und dann versucht, die historische Entfaltung des Begriffs am Beispiel von verschiedenen Werkinterpretationen darzulegen. Dabei werden folgende Fragen relevant:

- 1) Welche Gemeinsamkeiten haben diese Dramen, was verbindet sie miteinander und worin unterscheiden sie sich?
- 2) Was macht das 'Soziale' an diesen Dramen aus?
- 3) Inwiefern stehen diese Autoren für eine Sozialgeschichte der durch die Dramen vermittelten Gesellschaftsentwürfe?

Wie oben aus der Definition des Metzler-Lexikons hervorgeht, hat die Bezeichnung *sozial* eine gemeinschafts- bzw. gesellschaftsbezogene Bedeutung. Das heißt, dass in die dramatischen Handlungen der Figuren die Bedingungen ihrer sozialen Institutionen und die Konventionen ihres Lebensumfeldes, ihrer Klasse, ihrer sozialgeschichtlichen Situation mit eingehen. Nach Elm ist diese gesellschaftliche bzw. gemeinschaftliche Zugehörigkeit der Figuren „an der Kommunikationsform im Drama“ zu erkennen.⁴⁰ Denn wenn auch im sozialen Drama die „Werkwirklichkeit [...] auf den zwischenmenschlichen Bezug“ aufbaut, sind Gegenstand des Dialogs „nicht die privaten, sondern die gesellschaftlichen Daseins- und Handlungsbedingungen“, die „als Fremdbestimmungen“ die Kommunikation der Figuren gefährden (vgl. Elm 2004, S. 12). In den Dramen Büchners, Hebbels, Hauptmanns sind es sogar Sprachhemmungen, ja förmliche Sprachbarrieren oder Monologe, die die zwischenmenschliche Verständigung verhindern. Nach Elm sind sie Zeichen von Kommunikationsstörungen, die aus der gesellschaftlichen Entfremdung der Figuren resultieren. Die Auffassung, dass durch das Individuum die Gesellschaft redet, da das Individuum aus internalisierten Strukturen, den Normen und Werten der Gesellschaft heraus handelt, die ihm durch seine Sozialisation vorgegeben sind, ist in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen, wie in verschiedenen soziologischen Theorien vor allem zu Lebensstilen und in interaktionistischen und erziehungswissenschaftlichen Ansätzen weit verbreitet (siehe Kapitel 3.1, 3.2, 3.3).

Der Literaturwissenschaftler Peter von Zima (2007) vertritt in seiner Arbeit 'Theorie des Subjekts' eine ähnliche Auffassung, stellt aber eine darüber hinausgehende Forderung:

⁴⁰ Szondi (zitiert nach Elm 2004, S. 12): „Im antiken Drama [...] war das sprachliche Medium der Götter und des Gottes der Prolog, der Chor und der Epilog. Deren große Bedeutung wurde dann seit Shakespeare [...], vom Dialog als dem zweiten kommunikationsgeschichtlichen Schritt ausgeschaltet – vom Dialog als sprachlichem Medium einzelner Menschen auf der Bühne.“

Daß das individuelle Subjekt nur in einer gesellschaftlichen und sprachlichen Situation, also inmitten von vorkonstruierten Soziolekten und Diskursen, agieren und sprechen kann, versteht sich von selbst. Es käme darauf an, das wachsende oder schrumpfende Ausmaß an Freiheit zu erkennen, das es in verschiedenen historischen Konstellationen beanspruchen kann.⁴¹

Absolute Freiheit bzw. autonomes Handeln gibt es nicht. Man kann höchstens von einem Autonomiepostulat sprechen, sofern es wie in der idealisierten Welt des klassischen Theaters z.B. von den idealen Charakteren Iphigenie oder Maria Stuart gefordert wird. Während sich Iphigenie lange Zeit von Orest und Pylads bis zum Fluchtversuch beeinflussen lässt, kann sie das betrügerische Intrigennetz ihres Bruders, in das sie sich selbst verstrickt hat, nur durch die Kraft ihres Wortes lösen. Die Figuren des sozialen Dramas dagegen bleiben eingebunden im historischen Kontext, bestimmt von der Gemeinschaft, Familie, Kirche und dem Stand oder von den gesellschaftlichen Normen, Konventionen und Gesetzen.

Dürrenmatt (1966, S. 122) äußert sich entsprechend:

Wo es keine tragischen Helden und nur Durchschnittstypen gibt, wo nicht die Verantwortung allein beim Einzelnen liegt, sondern die gesellschaftlichen Umstände die Entscheidungen des Einzelnen bestimmen, da kann es auch keine Tragödien geben.

So wird Wagners Evchen Humbrecht zur Kindermörderin „aus Angst vor der öffentlichen Schande“ (Luserke zitiert nach Elm 2004, S. 73). Sie fürchtet als Unverheiratete den gesellschaftlichen Druck, den Verlust ihrer Sicherheit und gesellschaftlichen Position. Hinzu kommt die Furcht vor der Todesstrafe als Kindermörderin.

2.3 Die Figuren als soziale Handlungsträger

Die *persona dramatis* des sozialen Dramas ist der zeitgenössische Mensch, ein „Mischmasch“ (Damm (Hg.) 1987, S. 703), ein „zusammengesetztes Wesen“ (ebd., S. 500), das geprägt ist von den Institutionen, Normen und Kon-

⁴¹ Foucault (zitiert nach Zima 2007, S. 81): „Vielmehr gilt es zu fragen: Wie, unter welchen Bedingungen und in welchen Formen kann so etwas wie ein Subjekt in der Ordnung des Diskurses erscheinen? Welchen Platz kann es im jeweiligen Diskurstyp einnehmen, welche Funktionen kann es ausüben in Übereinstimmung mit welchen Regeln? Kurzum, es geht darum, das Subjekt (oder sein Substitut) seiner Rolle als ursprünglicher Begründer (fondement originaire) zu entledigen und es als variable und komplexe Diskursfunktion zu analysieren.“

ventionen der Gesellschaft. In seiner 'Gebrauchsanweisung' (1932-1935) erläutert Ödon von Horvath: „Um den heutigen Menschen und die heutige Situation darzustellen, darf ich natürlich nicht die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein!“ (Horvath 1932 zitiert nach Hildebrandt/Krischke (Hg.) 1972, S. 16). Das sind Kleinbürger, Angestellte, Gewerbetreibende und Proletarier, die zur Zeit der Weimarer Republik die Mittelstandsgesellschaft ausmachen. Da Horvaths Stücke Zeitstücke sind, sind sie von ihrer historischen Bestimmung nicht loszulösen. Sie sind gebunden an einen spezifischen soziologischen Zustand, an die historische Situation der Krise und Zerstörung der Weimarer Republik (vgl. Wapneski zitiert nach Krischke 1978, S. 17). In Kroetz' Stücken dagegen kommt es auf die 'einfachen' Leute am 'Rande der Gesellschaft' und später auf den 'Durchschnitt' der Bevölkerung an (siehe Kapitel 1.3 und 1.4). Elm (2004, S. 15) nennt sie „Pechvögel“ und „Unglücksrabben“: Meister Anton und Klara, Helene Krause und Rose Bernd, Zauberkönig und Marianne, Otto und Martha, deren Alltag sich in konkreten Lebenswelten, in kleinen Räumen, in der Wohnküche, auf Bauernhöfen, in Vorortstraßen, in Mietswohnungen, in Kasernen und Fabriken abspielt. Aus diesen Räumlichkeiten dringen „die gesellschaftlichen Appelle“ an das Publikum, an die Öffentlichkeit: Verantwortung zu übernehmen, sich zur Tat zu entschließen und die gesellschaftliche Lage zu reformieren.⁴²

Durch diesen Anspruch macht sich der Dramatiker zum Anwalt seiner Figuren, vor allem ist er der Sprecher der Frauen. Es sind nämlich überwiegend die Frauenfiguren, die die Bedürftigkeit zu spüren bekommen.

Von [...] Evchen Humbrecht in Wagners *Kindermörderin*, Klara in Hebbels *Maria Magdalena* bis zu Marianne, der Tochter des Zauberkönigs in Horvaths *Geschichten aus dem Wienerwald*, Alma und Berta in Fleißers *Pionieren* in

⁴² Wagner stellt sich mit seinem Stück 'Kindermörderin' gegen die Rechtsauffassung seiner Zeit. Vgl. dazu auch Huyssen (1980, S. 178ff.). Bis Ende des 18. Jahrhundert wurden Kindesmörderinnen enthauptet; 1775 wurde die Metzger Tochter Maria Sophia Leypold in einem Vorort von Straßburg zu Tode verurteilt. Der Fall war der historische Anlass zu Wagners Drama 'Die Kindermörderin'. Wie auch Susanna Margaretha Brandt, die als Vorbild für Goethes Gretchen galt. Mit der Aufklärung wurde die Milderung des Strafrechts eingeleitet. Ein Jurist, ein Kammerrat und ein Poetikprofessor forderten in einer Reform der Volks- und Nationalerziehung die Einrichtung der „Sittenpolizei“, die verheimlichte Schwangerschaften publik machen und Abtreibungen und Kindesmorde mit abschreckenden Schandstrafen belegen sollte; sie plädierten aber auch für die Betreuung der Schwangeren und die Versorgung der Neugeborenen. Vgl. Luserke zitiert nach Elm (2004, S. 73 und 80).

Ingolstadt und Peppi in Kroetz' Stallerhof entledigen sich alle unter dem sozialen Druck der Familie, der Kirche und des Standes ihrer ungewollten Kinder. (Elm 2004, S. 19)

Mit der Darstellung von gesellschaftlichen Missständen, die immer auch ein Teil der Wirklichkeit sind, wird die Bühne zu einem Ort, auf dem nicht nur Soziales, sondern auch Öffentliches geschieht. In dem Moment, in dem die Figuren die Bühne betreten, werden sie als Handelnde unmittelbar wahrnehmbar und die realitätsnahe Handlung, obwohl doch fiktiv, wird zur gegenwärtigen Wirklichkeit (vgl. Hamburger 1968, S. 114). Diese Wirklichkeit, dargestellt aus dem Erfahrungshorizont der Figuren, macht das Publikum einerseits zum gegenwärtigen Zeugen eines sozialgeschichtlichen Ereignisses und andererseits bekommt das Publikum einen Einblick in die Vielfalt von Handlungs- und Verhaltensweisen der dramatischen Personen, die Teil einer Gesellschaft sind. Das heißt, der Zuschauer erfährt sozialgeschichtliche Phänomene wie Religionen, bürgerliche Ideologien und deren Institutionen, Erziehung und Bildung, Ehe und Familie, Geburt und Tod, Krankheit und Armut nicht aus der Distanz datengeschützt beschriebener Fakten,⁴³ sondern durch die Re-

⁴³ Wehler (1996). In Band II der 'Deutschen Gesellschaftsgeschichte' schildert Wehler den schlesischen Weberaufstand von 1844. Er begründet den Aufstand mit dem industriellen Fortschritt in den Anfängen des 19. Jahrhunderts. Die Entwicklung der Dampfmaschine führt zur Expansion und Überproduktion in den Fabriken, was nicht nur die Absatzkrise seit 1843 erklärt, sondern auch zur Folge hat, dass in den Textilfabriken Baumwollweber für nur 20 Silbergroschen Wochenlohn arbeiten. Die Armutssituation der Weber erklärt Wehler durch einen Vergleich der schlesischen Weberdörfer und ihrer Einwohner mit den in den Fabriken angestellten Webern, woraus die Abhängigkeit der schlesischen Dörfer von den Fabrikanten hervorgeht. Die Notlage der Weber wird noch weiter verschärft durch die Wirtschaftskrise – die Börsenkrise am 25. Mai 1844, den Kursverfall der Eisenbahnaktien und der daraus hervorgehenden Preissteigerung der Warentransporte – die am 4. Juni 1844 zum Aufstand durch Protestmärsche, Fabrikbesetzungen, Plünderungen der Fabrikantenvillen führt. Der folgende militärische Einsatz am 6. Juni mit elf Toten und 1 500 Verhaftungen wird von Wehler durch zeitgenössische Zitate, reiches Zahlenmaterial, Auflistung der Haftstrafen und körperliche Züchtigung der Verurteilten und den Hinweis auf die Begnadigung der Delinquenten im Juni 1846 ausführlich beschrieben und mit Fakten belegt. Zusammenfassend versteht Wehler den Weberaufstand als eine Arbeiter- und Hungerrevolte, die die Märzrevolution von 1848 als eine soziale Notwendigkeit bedingt.

flexion „menschlicher Bewusstseins- und Handlungsweisen.“⁴⁴ Weil der Dramatiker dadurch größere Wirkung als der wissenschaftliche Betrachter erzielt, stellt ihn das über den Historiker. Büchner begründet diese Hierarchisierung zugunsten des Dramas damit, dass der Dramatiker „uns gleich unmittelbar, [...] in das Leben einer Zeit versetzt [...]“. ⁴⁵ Das heißt, anstatt der Fakten, Daten und Zahlen zu Fabriktechnik, Überproduktion, Verarmung, Arbeitslosigkeit wird die subjektive Existenznot der Personen und die daraus herauswachsende Angst, Wut, und Resignation durch die dramatischen Handlungen dargestellt. Durch sie wird offensichtlich, wie

der Expedient Pfeifer und der Kassierer Neumann die Weber am Zahntag anschaut, wie der junge Bäcker den jähzornigen Fabrikanten Dreißiger in die Parade fährt, wie der alte Baumert von der Schlachtung seines Hündchens erzählt, wie die Weberfrauen dem Fabrikanten Dreißiger den Staub vom Ärmel wischen, wie der Junge vom Hunger geschwächt zu Boden fällt. (Elm 2004, S. 41).

Durch die sprachlichen Handlungen wird also gezeigt, wie die Personen als Zugehörige einer bestimmten Lebenswelt in bestimmten Situationen handeln, denken und fühlen. Dadurch wird für die vorliegende Arbeit die Frage relevant, welche Mittel und Verfahren der Dramatiker verwendet, um diese soziale Lebenswelt und die in ihr üblichen Umgangsweisen darzustellen.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. dazu auch Elm (2004, S. 42): „Mit Hauptmanns ‘Weber’ auf der Bühne wurde nicht nur der am 4. Juli 1844 in die Geschichte eingegangene Weberaufstand in Langenbielau und Peterswaldau vergegenwärtigt, auch wurde dem Zuschauer damit die Möglichkeit gegeben sich mit dem Zynismus von Dreißiger, mit der Wut Baumerts, mit der Traurigkeit Ansorges, mit der Entschlossenheit Moritz Jägers und mit Hilses Ergebenheit in Gott zu identifizieren.“

⁴⁵ Büchners Brief vom 28. Juli 1835 (zitiert nach Pörnbacher et al. 1988, S. 271-363 und S. 707-746).

⁴⁶ Wilpert (2001, S. 743-745): „Die Entwicklung des Realismus ist gemeineuropäisch. Mit dem frühen Einfluß von Frankreich, England, Rußland entwickelte sich der Realismus in Deutschland viel später. Er stand lange unter dem Eindruck des Idealismus. Erst um 1850 erreichte der deutsche Realismus seine typischen Züge. Die Unmittelbarkeit zur Erfahrungswelt in Motiven und Gestaltung bleibt im Gegensatz zum Naturalismus, durchgeistigt und architektonisch: ihr Mittelpunkt der Mensch im Alltag, in der Arbeit und in seinen gesellschaftlichen Bindungen und Verhältnissen. Die Milieuschilderung bleibt dabei nicht Selbstzweck; die Aufmerksamkeit richtet sich auf die seelischen Funktionen und ihre Beziehungen zur Körperwelt, jedoch ohne Beziehung zum Transzendenten, da die Religion keine Lösung der Dissonanzen des Daseins zu bringen scheint. Leben und Welt als umgreifende Schicksalsmächte bestimmen das Individuum.“

2.4 Die Funktion der Figurenrede

Mit den dramatischen Handlungen verlagert sich der Fokus auf die Sprechweise der Figuren, die der Autor als sprachliche Praktiken von Personen einer bestimmten Lebenswelt versteht und sie so darstellt, wie er sie sieht. Diese Sprache, die mit der lehrpoetischen Kunstsprache der klassischen Tragödie etwa Schillers wenig gemeinsam hat, ist eine dialektal gefärbte Alltagssprache mit Satzbruch, Ellipse und Anakoluth.

Aus linguistischer Sicht ist es eine Kunstsprache, die durch verbale, syntaktische und idiomatische Besonderheiten des Dialekts an die Alltagssprache angenähert ist, um deren Einfachheit⁴⁷ und Spontanität zu stilisieren. Nach Betten (1985, S. 47) wird sie aufgrund dieser Spontanitätsmerkmale vom Rezipienten, obwohl sie eine „intendierte Annäherung an die Wirklichkeit“ ist, als deren „getreue Wiedergabe“ begriffen. Zu dieser Annahme führt unter anderem auch die Situationsgebundenheit des kommunikativen Umgangs der Figuren miteinander. Das situationsbezogene Sprechen rückt ihre Sprechweise geradezu in die Nähe des restringierten Codes, den Basil Bernstein als unterschichtspezifisch beschrieben hat. Doch die Merkmale dieses Codes sind situationsinterner Art und für die gesprochene Sprache völlig natürlich. Sie gelten aufgrund ihrer Situationsgebundenheit als Teilaspekt des mündlichen Stils.⁴⁸ Auch werden die Dialekteigentümlichkeiten mit der gesprochenen Sprache in Zusammenhang gebracht. Bei dramatischen Aufführungen können realitätsnahe Dialekte aber zu Verständnisproblemen beim Publikum führen.

Kroetz (1981, S. 8) nimmt zur Realitätsnähe des Dialekttextes so Stellung:

Dialekte sind Ausdruck von Arbeit, Landschaft und Gesellschaft. Dialekte sind Verhaltensweisen in der Sprache. Das muß erdacht und ausgearbeitet werden, unreflektierte Dialektaneignung führt schnurstracks in den Naturalismus, den Dialekt ästhetisieren in den Dilettantismus.

Betten fasst Kroetz' Anmerkungen zur Dialektrealisierung unter folgenden drei Gesichtspunkten zusammen. Zu seinem Stück 'Wildwechsel' habe er verdeutlicht, dass er „nur schwache Anlehnung ans Süddeutsche der guten 'Les-

⁴⁹ Vgl. dazu auch Fleißers (zitiert nach Rühle 1973, S. 410) Aussage zum Stil der Figurenrede in Kroetz' frühen Stücken: „Die Einfachheit [seiner Sprache] ist die Spitze von einem Eisberg. Das, was darunter ist reicht viel weiter hinaus. Darum wiegt das Einfache schwer. Man braucht viel Kraft, das Einfache zu heben.“

⁴⁸ Vgl. dazu Sanders (1973, S. 38-49). Vgl. dazu auch Krahll/Kurz (zitiert nach Asmuth 1984, S. 66).

barkeit' wegen gewählt habe, aber einen bedeutend stärkeren Dialektanklang, je nach Aufführungsort, angemessener fände.“ Daraufhin schreibe Kroetz vor,

außerhalb des süddeutschen Raums und besonders für Schauspieler, die den Dialekt nicht beherrschen, [ist] die Sprache als 'Kunstsprache' herzustellen oder besser hochdeutsch zu sprechen, denn einen dümmlichen nachgemachten Dialekt, der bloß die Figuren denunziert.

Damit fordert er, dass „vor allem der Duktus und die Grammatik der bayrischen Sprache“ zu reproduzieren seien: „Das Bayrische hat Haltungen, Denken und Fühlen der handelnden Personen beeinflusst. Darauf ist zu achten, nicht darauf, daß man im Außerbayrischen den Dialekt nachmacht.“ (Betten 1985, S. 243).

Der dramatische Dialog ist immer eine auf das Publikum ausgerichtete künstlerische Mitteilung, durch die der Autor die Absicht trägt, Wirkung zu erzielen. Im Vergleich zu den linear, zielgerichtet und fortschreitend angelegten Ausdrucksweisen der geschlossenen Dramenform gelten die kurzen und knappen teils von Pausen unterbrochenen Äußerungen als Stilmerkmal der offenen Form, in dem sie „auf die Rekonstruktion der Illokution ansetzen. Sie beziehen einen Teil ihrer ästhetischen Wirkung gerade aus dieser Mehrdeutigkeit“ (Betten 1985, S. 289). Auch Elm (2004, S. 35) schlussfolgert, dass die Auslegungsoffenheit der Dramenstruktur zum einen durch „die semantische Unbestimmtheit und durch die rezeptionsästhetischen Leerstellen im Text“, zum anderen durch „die Präferenz des Verweisens und Andeutens, statt des Behauptens und Feststellens“ bestimmt ist.

Nach Betten (1985, S. 289) gilt für Kroetz' späte Stücke

das beobachtete Nachhaken, Bohren, Abschmettern, Evaluation, Disqualifikation statt Metakommunikation, während in den frühen Stücken das komplexe Illokutionspotential bedingt ist durch Vagheit oder Kürze des Ausdrucks, aber auch durch Konzentration auf die Beziehung und eine Menge stummer Gedanken, Hintergedanken und wortloser Reaktionen.

An dieser Stelle kommt der Regieanweisung eine wichtige Rolle zu; sie übernimmt, was der Dialog nicht leisten kann.

2.5 Die Regieanweisung als ‘Kompensator’ bzw. ‘Demonstrator’

Im Allgemeinen hat die Regieanweisung die Funktion, Informationen über Handlungen, Gedanken und Gespräche der Figuren an den Rezipienten weiterzuleiten. Zum Beispiel beginnt Hauptmanns ‘Vor Sonnenaufgang’ mit einer detaillierten Beschreibung des Raumes und der Wohneinrichtung, der äußeren Erscheinung der Figuren sowie deren Handlungen. Nach der in der Literaturwissenschaft vertretenen Anschauung geht diese detaillierte Beschreibung nicht aus der von den Naturalisten übernommenen naturwissenschaftlich fundierten Genauigkeit (Sekundenstil) der positivistischen Methode hervor. Nach Elm (2004, S. 22) wendet Hauptmann hier ein dramaturgisches Verfahren an. Der sonst unsichtbare Erzähler wird sichtbar, um den spärlichen Dialog der Figuren zu vervollständigen. Der dialogische Umgang der Figuren wird folgendermaßen beschrieben: „Sie reden nicht miteinander, sondern aneinander vorbei.“ Damit wird verdeutlicht, dass die vorangestellte Regieanweisung bzw. die Kulisse und die Regie übernimmt, was der Dialog nicht leistet, um die Leerstellen im problematischen Dialog zu kompensieren. Dass dieses Verfahren nicht eine allgemeingültige Regel des sozialen Dramas ist, wird bei Kroetz offensichtlich. Denn die Regieanweisung hat bei Kroetz, besonders in seinen frühen Stücken, die Funktion, die Dürftigkeit der Sprache zu betonen. Da der dialogische Umgang der Figuren auf die Handlung reduziert ist, weist Kroetz (2006, S. 38) den Regisseur im Voraus an: „Äußerst sparsam. Nur Versatzstücke.“ Und der erste Akt wird eingeleitet mit dem Hinweis: „In der Stube. Stallerin beim Kochen. Beppi mit einer Ansichtskarte. Geschirr.“

So dürftig und sparsam die Anweisung bei Kroetz sein mag, sie hat eine erzählende Funktion und sagt in ihrer ‘Lakonie’ genauso viel, wenn nicht sogar viel mehr als das, was auf der Bühne geschieht. Kroetz (2006, S. 9f.) formuliert in seiner Anmerkung zum ‘antidialogischen’ Stück ‘Heimarbeit’ Folgendes:

Schweigen. Die Sprache funktioniert bei meinen Figuren nicht. [...] Ihre Probleme liegen so weit zurück und sind so weit fortgeschritten, daß sie nicht mehr in der Lage sind, sie wörtlich auszudrücken. Sie sind introvertiert. Daran ist zum großen Teil die Gesellschaft schuld, die auf sie keine Rücksicht nimmt und sie in ihrem Schweigen verharren läßt [...] der Rückgang der Sprache [...] ist in allen Bereichen des Lebens zu erkennen. Das Theater ist prädestiniert, diesen Vorgang [...] darzustellen.

Diese sprachliche Reduktion bzw. dieses Schweigen der Figuren hat bei Kroetz eine zentrale Bedeutung. Pfister (2001, S. 201) sieht beides als Hinweis für „gestörte Kommunikation, auf ein monologisches Eingebundensein der Figur in die eigene Vorstellungswelt, auf Kontaktunfähigkeit, auf sprachliche Ohnmacht“.⁴⁹

Auch Elm (2004, S. 25) hat eine ähnliche Sicht. Er versteht solche knappen, formelhaften Kommunikationsformen als Zeichen „sozialer Entfremdung“, die der Dramatiker entweder durch detaillierte Anweisungen und reichhaltig ausgestattete Kulissen (wie bei Hauptmann) kompensiert, oder aber durch knappe Regiehinweise und sparsame bühnenbildnerische Ausstattungen (wie bei Kroetz) demonstriert.

2.6 Stilmittel im Dramengeschehen

Aus Sicht der Stilistik gilt der knappe Dialog als Indiz für ein Sprechen, das gemeinsames Wissen voraussetzt. Der Dramatiker verdeutlicht durch das verkürzte, knappe Sprechen seiner Figuren ein gemeinsames Wissen und einen gemeinsamen Erfahrungshintergrund, den die Figuren über alltägliche Ereignisse bzw. Handlungen haben und den sie sich über einen längeren Zeitraum hinweg gemeinsam erarbeiten. Dieses geteilte Wissen kommt durch den dramatischen Dialog, vor allem durch verschiedene formelhafte Sprechweisen der Figuren zum Ausdruck. Der Dramatiker macht durch dieses und weitere Gestaltungsmittel das gruppen- bzw. milieuspezifische Ambiente seiner Figuren deutlich (siehe B. Analytischer Teil in dieser Arbeit).

„Wenn Brechts volkstümlich derber Richter Azdak sich vorübergehend die ‘geklippte, zackige Sprechweise’ der Herrschenden zu eigen [macht], die den Zuschauer an den preußischen Offizierston erinnern“ (Asmuth 1984, S. 71), wird dadurch die soziale Typologie der Figur kenntlich gemacht. Das heißt, durch die Hervorstreichung der Charakterzüge von „typischen Eigenschaften und Handlungsweisen von Personen und zur Charakterisierung von sozialen Beziehungen und Konstellationen“ (Keim 1995, S. 421) wird die Person sozi-

⁴⁹ Pfister (2001, S. 202): „Zwar kennt auch das klassische Drama das Schweigen, es hat dort aber die primär rhetorische Funktion eines „beredten Schweigens“ – die Funktion der Spannungsweckung, der Emphase, der Zeitaussparung für die Reaktion des Publikums. Die funktionierende sprachliche Kommunikation erscheint als die Norm, die durch solches Schweigen nicht in Frage gestellt wird, während im Schweigen im modernen Drama oft die Unmöglichkeit des Sprechens implizit thematisiert wird.“

al typisiert bzw. karikiert. Die Charakterisierung einer Person oder eines Ereignisses kann so überspitzt werden, dass es bis zur Parodie geht.⁵⁰ Konkreter formuliert bedeutet das, dass tradierte Formen durch neue Inhalte gebrochen bzw. verfremdet werden.

Ein weiteres Stilmittel ist die Groteske.⁵¹ Durch sie verweist der Dramatiker auf den gemeinsamen Erfahrungs- und Erwartungshintergrund und das, was sich ihm widersetzt.

⁵⁰ Krichke (1983, S. 179-184). Aus Horvaths 'Geschichten aus dem Wienerwald' tönt die Wiener Walzermusik auf einem ausgeleierten Klavier. Das demonstriert kontrastiv einen neuen Gehalt zum gemüthlichen Wiener Lebensstil, der im Horvath'schen Kontext parodiert wird. Horvath macht damit die Fassade der Wiener Seligkeit und die dahinter versteckte politisch wirksame Gewalt des kleinbürgerlichen Spießbürgers deutlich. Dazu folgendes Beispiel: „In der stillen Straße eines Vorstadtbezirks der Metzgergehilfe formuliert Havlitschek, – während der Johann Strauß' Walzer „Geschichten aus dem Wienerwald“ erklingt – auf die Nachfrage des Metzgermeisters Oskar seinen Wunsch:

HAVLITSCHKE der Gehilfe Oskars, ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze, erscheint in der Tür der Fleischhauerei; er frißt eine kleine Wurst und ist wütend: Dummes Luder, dummes –

OSKAR Wer?

HAVLITSCHKE deutet mit seinem langen Messer auf Ida: Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seel, am liebsten tät ich so was abstecken, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßt, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!

OSKAR lächelt: Wirklich? [...] – und der Walzer ist aus.“ (Horvath 1994, S. 11).

⁵¹ Kayzers (1960). Nach Kayzers rezeptionsästhetischer Definition ist etwas grotesk, wenn Handlung oder Figur beim Publikum Grauen und Lachen zugleich hervorruft. Meister der Groteske sind Lenz, Büchner, Wedekind und Horvath (vgl. dazu auch Horvath 1931 [1983], S. 90-95). Horvath formuliert in seiner 'Gebrauchsanweisung', dass er eine Synthese zwischen „Ironie und Realismus“ anstrebt (ebd., S. 94). Voraussetzung für das Gelingen der Synthese sei der Stil, in dem die Stücke gespielt werden, da das Publikum sonst auf die dramatische Handlung achte und nicht erkenne, dass der dramatische Dialog Priorität habe. Vgl. dazu auch Elm (2004, S. 27). In Lenz' Stück 'Der Hofmeister' erfährt die Figur Läufer seine gesellschaftliche und berufliche Niederlage in Form von Triebhemmung, deren grausame Konsequenz die Selbstkastration ist. Als der Moralapostel Wenzeslaus missverständlichweise Läufers Tat beglückwünscht, weil er die Handlung nicht als Ausdruck der Verzweiflung, sondern als Entsagung versteht, vergleichbar der des Kirchenvaters Origenes, wirkt dieses tragische Geschehen komisch auf den Rezipienten. Vgl. dazu auch Kässens (1985, S. 275). In der 'Countdown'-Szene in Kroetz' 'Mensch Meier' dagegen artikuliert sich die Sprache als Gewaltaktion, allerdings in einem bewusst auf die Groteske hin orientierten Gesamtkontext.

Die „stilisierende Übersteigerung des Entwurfs oder des ihm Entgegenstehenden ins beinahe Irreale ist, so paradox das klingen mag, ein realistisches Mittel; sie treibt etwas als wirklich Angesehenes in seine äußerste Konsequenz und macht so die Diskrepanz zwischen der Erwartung und dem ihr Widerstehenden erst ganz sichtbar.“ (Pietzcker 1980, S. 96).

Mit diesen Stilmitteln stellt der Dramatiker also nicht nur unterschiedliche Sprechstile und verschiedene Lebenswelten dar, wodurch die dramatischen Figuren stilistisch abgestuft werden, er hinterfragt auch kritisch die in der Gesellschaft gängige Sprache und die mit ihr verbundenen Vorstellungen, Verhaltensweisen und Zustände, die bereits als sozial kategorisiert erscheinen. Inwieweit der Dramatiker zwischen den „personen-, gruppen- oder emotions-spezifischen Handlungsweisen“ (Asmuth 1984, S. 72) unterscheidet, hängt von seiner dramatischen Intention ab. Dazu äußert sich Betten (1985, S. 45) mit den Worten: „Auch eine Ästhetik des Realismus ist auf Wirkungen berechnet und ahmt nicht Wirklichkeit um ihrer selbst willen nach.“

2.7 Der Realismus des sozialen Dramas

Bereits für den Dramatiker Büchner galt in der Kunst das Prinzip, das „Leben, als Möglichkeit des Daseins“ wahrzunehmen, wenn er Lenz in den Mund legt: „Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle.“⁵² Durch diese Anschauung macht Büchner seinen Anspruch auf eine ästhetische Wirklichkeit offensichtlich, in der die dramatische Darstellung als Lebensausschnitt eine Summe von Möglichkeiten eröffnet und nicht etwas Endgültiges und Fertiges vermittelt.

Das soziale Drama hat als Ausdruckspoetik zum Ziel, die Wirklichkeit realistisch und somit auslegungsoffen als „Möglichkeitsentwurf“ darzustellen. Dadurch erlebt und erfährt das Publikum die Vorstellung des „Daseins als einen Möglichkeitsentwurf“, dessen Gegenstand nicht das fertige Urteil über ein Leben, sondern eine realitätsnahe Perspektivierung des Lebens ist (Elm 2004, S. 35).

⁵² Elm (2004, S. 31): Büchner „verbindet seine Zuneigung für die Antihelden, für die kleinen Leute, für die Zukurzgekommenen, für die Geringsten mit einem formalästhetischen Gebot.“ Im Kunstgespräch zwischen Lenz und dem Kaufmann verdeutlicht er seine Empathie für das Leben der Geringsten, die ihm zur Poesie werden sollen. Dadurch unterscheidet sich Büchner von den Idealisten der Art des klassischen Schillers. Vgl. Büchner zitiert nach Elm (2004, S. 32): „Ich verlange in allen Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“

Durch diese auf „Sinnoffenheit bestimmte Dramenwirklichkeit“ der Ausdruckspoetik wird die auf eine allgemeinverbindliche Handlung ausgerichtete Lehrpoetik des klassischen Dramas abgelöst. Das heißt, das soziale Drama bricht zum Teil mit dem seit Aristoteles' Poetik herrschenden mimetischen Kunstprinzip, mit der „axiomatischen Vorstellung also, die ‘Wirklichkeit’ lasse sich in der Dichtung nachahmend wiedergeben, gleichsam abbilden“ (Andreotti 2000, S. 29).

Die antiaristotelischen Absetzbewegungen erfolgen auf unterschiedliche Weise. Da ist zum einen die Aufbrechung der Akt-Struktur zugunsten der Episodenreihung, dann zum anderen die Vermeidung des klassischen Aufbaus, der aus Exposition, steigender Handlung, Peripetie, Retardierung und Katastrophe besteht, zuletzt die Negierung der klassischen Einheiten des Ortes, der Zeit und Handlung als Zeichen für den offenen Schluss. Für Elm (2004, S. 36) geht dieser Schluss nicht aus der Konsequenz der Handlung hervor. Es ist lediglich ein durch Zufall entstandenes Ende. Denn die realistische Darstellung als „Möglichkeitsentwurf“ lässt „keine Eindeutigkeit, Konsequenz, und Schlussendlichkeit zu“ (ebd.). Zum offenen Schluss des Dramas nimmt Hauptmann ähnlich Stellung: „Das Drama, das ich schreiben möchte, wäre eines, das keine Lösung und keinen Abschluß hätte.“⁵³

Der Realismus⁵⁴ des sozialen Dramas ist also die „als Fülle des Möglichen verstandene Kunstwirklichkeit“ und zeichnet sich durch seine Offenheit aus, die der Autor durch gezielten Einsatz von unterschiedlichen Formen und Mitteln gestaltet. Da sind zum einen die bühnentechnischen Formelemente, wie die der Regieanweisung, dann unterschiedliche Stilformen, wie der dramatische Dialog, die soziale Typisierung, Karikatur, Parodie und Groteske und schließlich die Aufbrechung der klassischen formalen Strukturen (vgl. Elm 2004, S. 37).

⁵³ Chapiro zitiert nach Elm (2004, S. 36f.). Man erfährt weder etwas über den Ausgang des Weber-Aufstands, noch über Loths Schicksal in 'Vor Sonnenaufgang' und ob Helenes Selbstmord Versagen, Schuld oder Erlösung bedeutet.

⁵⁴ Elm (S. 2004, S. 31): „Mit dem Begriff des ‘Realismus’ ist hier im Gegensatz zu dem des Idealismus die Annahme einer vom erkennenden Subjekt unabhängige Dingwelt gemeint.“ Vgl. dazu auch Andreotti (2000, S. 82f.). Andreotti nimmt in der Beschreibung des konsequenten ‘Realismus’ ähnlich Stellung zur Subjekt unabhängigen ‘Dingwelt’: „Wie die Naturwissenschaften das beobachtende Subjekt völlig dem Objekt unterwerfen, um die reinen, objektiven Gesetze der Erscheinungen sichtbar zu machen, so wollen die Naturalisten die Wirklichkeit ‘nackt’, das heißt durch keine Zutat des dichtenden Subjekts beschönigt, wiedergeben.“

3. Theoretische Anknüpfungspunkte

Im Folgenden werden die soziologischen und soziolinguistischen Ansätze skizziert, an die die Analyse der Sozialspezifik in den Kroetz'schen Dramen (Kapitel 5 und 6) anknüpft und die als Bezugspunkte für die Beschreibung von Denk-, Handlungs- und Kommunikationsformen als sozialspezifische dienen. Das sind soziologische Ansätze zur sozialen Schichtung (Kapitel 3.1), zu sozial unterschiedlichen Lebensstilen (Kapitel 3.2) und soziolinguistische Ansätze zu sozial unterschiedlichen Handlungs- und Sprechweisen (Kapitel 3.3).

3.1 Das Schichtungsmodell

Die traditionelle Soziologie erfasst *Gesellschaft* über ihre Strukturen und Institutionen und über Kategorien wie *Schicht*, *Gender*, *Religion*, *Sprache*. Der Begriff *Schicht* spielt eine zentrale Rolle, um soziale Differenz zu erfassen. Unter sozialer Differenz wird der unterschiedliche Zugang sozialer Gruppen zu materiellen Gütern und Dienstleistungen verstanden. Die unterschiedlichen Zugangschancen werden durch Kategorien wie Bildung, Beruf und Einkommen bestimmt.

Zur Erklärung der gesellschaftlichen Schichtung beziehe ich mich auf Abels (2007, 2009) soziologische Annäherungen. Dafür werden zwei makrosoziologische Theorien herangezogen, die die materiellen Bedingungen für die Unterschiede zwischen den Menschen bzw. für Teile der Gesellschaft verantwortlich machen.

Die erste Theorie stammt von Karl Marx, dem Vertreter der Klassengesellschaft, bei dem die Arbeit den Lebensprozess des Menschen und seine Einstellung zur Umwelt und sich selbst bestimmt (Kapitel 3.1.1). Dieser Aspekt und Marx' Entfremdungstheorie machen den Ansatz interessant für die Analyse der Kroetz'schen Dramen interessant. Die zweite Theorie ist Max Webers Schichtungsmodell, nach dem nicht wie bei Marx nur Besitz zu gesellschaftlichen Interessengegensätzen führt, sondern auch die ständische Lebensführung, basierend auf einer besonderen Arbeitsethik (Kapitel 3.1.2). Der dritte Ansatz stammt von Ulrich Beck, der 1986 an das Theorem des sozialen Wandels anknüpft und in seinem Buch 'Risikogesellschaft auf dem Weg in eine andere Moderne' ein Ende der lebensweltlich existierenden Schichtungsstrukturen durch die „Individualisierung“ unterstellt (Beck 1986, S. 205). Die genannten Ansätze bieten direkte Anknüpfungspunkte für die Analyse der in den

Kroetz'schen Dramen dargestellten Sozial- und Familienstrukturen, die entstehenden Krisen und Konflikte und die Art und Weise ihrer Bewältigung durch die dramatischen Figuren.

3.1.1 Karl Marx (1818-1883): Entfremdung – Produktionsprozess

Karl Marx erklärt die Entwicklung der Gesellschaft einschließlich ihrer Ökonomie und ihres Rechtes, ihrer religiösen Überzeugungen oder ihrer Kunst ausschließlich aus dem materiellen Produktionsprozess. Das heißt, die Arbeit des Menschen bestimmt die Geschichte der Gesellschaft, die die Geschichte des Klassenkampfes ist. Die Gesellschaft ist in Besitzende und Nichtbesitzende aufgeteilt, also einerseits in Menschen, die über Produktionsmittel (Grund und Boden, Rohstoffe, Maschinen, Werkzeuge) verfügen und damit auch bestimmen, wer unter welchen Verhältnissen wie arbeiten muss, und andererseits in Menschen, die über diese Bedingungen nicht verfügen. Die ersten gehören zur Bourgeoisie, die zweiten zum Proletariat. Dazu Engels (Marx/Engels (1848 [1980] zitiert nach Abels 2009, S. 272) in einer Anmerkung zur englischen Ausgabe des Kommunistischen Manifests:

Unter Bourgeoisie wird die Klasse der modernen Kapitalisten verstanden, die Besitzer der gesellschaftlichen Produktionsmittel sind und Lohnarbeit ausnutzen. Unter Proletariat die Klasse der modernen Lohnarbeiter, die, da sie keine eigenen Produktionsmittel besitzen, darauf angewiesen sind, ihre Arbeitskraft zu verkaufen, um leben zu können.

In 'Das Kapital' (1867) beschreibt Marx die Selbstbestimmung des Menschen durch die Produktionsweise. Dabei spielen das Arbeitsprodukt (die Waren), der Arbeitsprozess (die Lohnarbeit) und der Produzent (der Arbeiter) eine Rolle. Entfremdung wird in Bezug auf diese drei Einheiten bestimmt: als Entfremdung vom Produkt, als Entfremdung im Akt der Produktion und als Entfremdung von sich selbst. Die kapitalistische Arbeitsentwicklung wird als fortschreitende Arbeitsteilung und Zersplitterung von komplexen Arbeitsprozessen gefasst, die durch zunehmende Technisierung entstehen (vgl. Marx 1846 [1970-1972], S. 441). In diesem Prozess praktiziert der Arbeiter nur noch einen fragmentierten Arbeitsschritt, der ihn zum Arbeits-Teil degradiert und ihn entfremdet. Für den Handwerker war die Herstellung eines Produkts noch Ausdruck seines Könnens. Der Industriearbeiter jedoch ist nicht mehr in der Lage den Produktionsprozess zu überschauen oder zu beherrschen. Sein Verhältnis zum Endprodukt ist distanziert, da er nur einen kleinen unwichtigen Teil des Ganzen produziert, der für ihn bedeutungslos ist; er findet sich in

ihm nicht wieder.⁵⁵ In der Industriearbeit degeneriert die Tätigkeit zum Vollzug eines beliebigen Arbeitsschritts, „das Arbeitsprodukt tritt dem Arbeiter als ein fremdes Wesen, als eine von dem Produzenten unabhängige Macht gegenüber“ (Marx/Engels 1844 [1981], S. 511).

Das führt letztlich zur Selbstentfremdung. Durch Technik, Fließband, Stechuhr und Software gestützte Arbeitsprozesse spielen dabei eine bedeutende Rolle. Der Arbeiter muss den funktionalen Regeln der Maschine folgen, die ihm eine Rolle vorgibt, die er aufgrund seiner sozio-ökonomischen Ohnmacht annehmen muss. Arbeit wird zur Zwangsarbeit (vgl. ebd., S. 514). Der Arbeiter verliert den Bezug zu sich selbst, da er den Sinn der Arbeit in seinem Produkt nicht mehr erkennt. Solche Lebens- und Arbeitsbedingungen spielen in dem Kroetz'schen Stück 'Mensch Meier' eine zentrale Rolle.

Für Marx und Engels ist das Sein gekennzeichnet durch objektive Verhältnisse, die durch die ökonomische Struktur, durch die Verteilung der Güter, die Form der Arbeit und die Art und Weise, wie Menschen ihre Lebensbedingungen produzieren, bestimmt sind. Das heißt, dass die subjektiven Bedingungen, von denen das Denken und Handeln des Individuums abhängt, zugleich objektive Bedingungen sind, da sie eine Vorgeschichte in den gesellschaftlichen Verhältnissen haben und selbst wiederum auf diese einwirken. Der Mensch, der sich diesen Verhältnissen beugt, da er sie wie Dinge sieht, die außer ihm existieren, bringt das durch seine Sprache, seine Gewohnheiten, durch die Institutionen und die Gestaltung der Umwelt zum Ausdruck. Marx sieht das als Folge der kapitalistischen Produktionsweise, die den Menschen seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit entfremdet.

3.1.2 Max Weber (1864-1920): Arbeitsethik – stilisierte Lebensführung

Max Webers Schichtungstheorie versucht ebenfalls die Unterschiede zwischen gesellschaftlichen Gruppen zu erklären. Auch für Weber spielen die ökonomischen Verhältnisse eine wichtige Rolle, und Marktverhältnisse sind, wie für Marx, immer auch Machtverhältnisse. Klasse wird über Besitz bzw. Besitzlosigkeit bestimmt. Doch im Unterschied zu Marx führt Weber soziale Ungleichheit nicht allein auf Marktungleichgewichte zurück, sondern bei ihm kommt „das Prinzip der ständischen Gliederung [dazu], das sich hemmend auf

⁵⁵ Blauner (1964, S. 22): Da der Arbeiter sich mit dem Produkt nicht identifizieren kann, stellt Blauner in der Produktion einen Bedeutungsverlust fest.

die freie Entfaltung des Markt- und somit auch des Klassenprinzips auswirkt“ (Kreckel 1992, S. 60).

Weber unterscheidet zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft, präziser zwischen Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung. Eine soziale Beziehung ist „eine Vergemeinschaftung [...], wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns auf subjektiv gefühlter (affektueller oder traditionaler) Zusammengehörigkeit der Beteiligten beruht“ (Weber 1920a zitiert nach Kaesler (Hg.) 2002, S. 694f.). Die Individuen müssen auf Grund dieses Gefühls „ihr Verhalten irgendwie aneinander orientieren“ (ebd., S. 697). Als typische Beispiele nennt Weber eine nationale Gemeinschaft, eine Freundschaft oder die Familie. Eine weitere Form sozialen Handelns bezeichnet Weber (ebd., S. 695) als „Vergesellschaftung“, „wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns auf rational (wert- oder zweckrational) motiviertem Interessenausgleich oder auf ebenso motivierter Interessenverbindung beruht.“ Typische Beispiele dieser sozialen Beziehung sind der Tausch auf dem Markt, der nichts mit Gefühlen zu tun hat, sondern rein nach dem zweckrationalen Prinzip des Ausgleichs sachlicher Interessen funktioniert.

Vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen gesellschaftlichen (um die es auf dem Markt geht) und gemeinschaftlichen Beziehungen begründet Weber nun seine Unterscheidung von Klassen und Ständen. Stände definiert er nach dem Prinzip der Ehre. Die ständische Ehre findet ihren Ausdruck „normalerweise vor allem in der Zumutung einer spezifisch gearteten Lebensführung an jeden, der dem Kreise angehören will“ (Weber 1947, S. 635). Wer dazu gehören will, muss sich allen anderen innerlich verbunden fühlen und das auch nach außen zum Ausdruck bringen. So spielen zum Beispiel Kleidervorschriften ebenso wie die standesgemäße Heirat eine wichtige Rolle. Stände sind immer Träger spezifischer Konventionen, und indem sie an ihnen festhalten, sorgen sie für eine „Stilisierung“ des Lebens (vgl. ebd., S. 637). Die Menschen eines Standes erfahren aufgrund ihrer Lebensführung und durch die Art des Berufs eine besondere Wertschätzung (ebd., S. 631). Das ist gemeint, wenn Weber von sozialer Ehre oder Prestige spricht.

Während Klassen „sich nach den Beziehungen zur Produktion und zum Erwerb der Güter“ unterscheiden, gliedern sich Stände „nach den Prinzipien des Güterkonsums in Gestalt spezifischer Arten von ‘Lebensführung’“ (Weber 1947, S. 639). So ist es typisch für die „höchstprivilegierten Schichten“, dass sie die „gewöhnliche physische Arbeit“ disqualifizieren und den sozialen Auf-

steiger ausgrenzen (ebd., S. 638). Zur standesgemäßen Lebensführung zählt Weber ausdrücklich die „formale Erziehungsweise“, die Ausbildung, entsprechende Lebensformen, „Abstammungsprestige oder Berufsprestige“ und „ständische Konventionen“ (ebd., S. 179f.). Das Wissen um Standesunterschiede und ihre Symbole spielen ebenfalls in dem Kroetz-Stück ‘Mensch Meier’ eine zentrale Rolle, in dem es um sozialen Aufstieg geht und um den Versuch, Facetten des Lebensstils der höheren Schichten zu übernehmen.

Mit dem Begriff der Lebensführung kommt das Prinzip der Leistung in die Theorie der sozialen Schichtung. Auf der Suche nach den Grundlagen und Voraussetzungen des modernen Kapitalismus stößt Weber auf ein bestimmtes „Weltbild“, das er „protestantische Ethik“ nennt, und das dem Kapitalismus eine ideelle Grundlage bot. Weber führt die in westeuropäischen Gesellschaften zu beobachtende Orientierung auf Leistung und Erfolg darauf zurück: Der Protestantismus kam vorwiegend in „aufsteigenden bürgerlichen Mittelklassen“ vor und wurde von Kapitalbesitzern und den oberen gelernten Schichten der Arbeiterschaft vertreten. (Weber 1904/1905 zitiert nach Kaesler (Hg.) 2002, S. 150). Weber stellt eine „Wahlverwandtschaft“ zwischen der religiösen Weltanschauung der Protestanten, insbesondere der Calvinisten, und dem kapitalistischen Prinzip der Akkumulation von Kapital und Reinvestition von Gewinnen fest. Die Prädestinationslehre der Calvinisten führte zu einer Verweltlichung des Gottesdienstes, der nicht nur in der Kirche, sondern vor allem im täglichen Leben seinen Ausdruck fand. Der Calvinist lebte in einer asketischen Grundhaltung, wichtige Prinzipien waren Sparsamkeit und Enthaltbarkeit. Für ihn war „die Zeitspanne des Lebens unendlich kurz und kostbar, um die eigene Berufung ‘festzumachen’. Zeitverlust durch Geselligkeit, ‘faules Gerede’, Luxus, selbst durch mehr als der Gesundheit nötigen Schlaf – 6 bis höchstens 8 Stunden – ist sittlich absolut verwerflich“ (Weber 1904/1905 zitiert nach Kaesler (Hg.) 2002, S. 204). „Der paulinische Satz: ‘Wer nicht arbeitet, soll nicht essen’, gilt bedingungslos und für jedermann“ (ebd., S. 205). Daraus ergibt sich dann auch folgende Schlussfolgerung, die die gesellschaftliche Ordnung rechtfertigt, dass, wer oben steht, nach Gottes Willen dorthin gekommen ist, und wer unten steht, mit dem habe er eben nichts anderes vorgehabt. Der Calvinist war aufgerufen, sein ganzes Leben in Form eines Gottesdienstes zu führen (ebd., S. 200f.); er sollte seine Talente nicht vergeuden und seine Arbeit systematisch betreiben, so dass der Erfolg seiner Tätigkeiten auf seinen Gnadenstand schließen ließ. Misserfolg bedeutete, dass man nicht zu den Auserwählten, sondern zu den Verdammten gehörte. Es entstand ein

spezifisches bürgerliches Berufsethos. Solche Vorstellungen spielen in den Äußerungen der dramatischen Figuren des Stückes ‘Mensch Meier’ eine Rolle, wenn der soziale Aufstiegswille durch entsprechende Sprichwörter und Formeln zum Ausdruck gebracht wird.

3.1.3 Ulrich Beck (1944): Entzauberung – individualisierte Existenzformen

In den 1960er Jahren verliert das traditionelle Schichtungsmodell in der bundesrepublikanischen soziologischen Sozialstrukturanalyse an Bedeutung. Ulrich Beck, der damalige Bamberger und heute Münchener Soziologe unterstellt in dem Buch ‘Risikogesellschaft auf dem Weg in eine andere Moderne’ ein Ende der lebensweltlich existierenden Schichtungsstrukturen durch die „Individualisierung“ (Beck 1986, S. 205). Wie sich der soziale Wandel von tradierten Formen zu neuen Formen der sozialen Einbindung zeigt, wird in der Analyse des Kroetz’schen Stückes ‘Mensch Meier’ unter dem Aspekt der individuellen und emanzipatorischen Entwicklung der Figuren gezeigt.

Beck sieht in der Moderne „eine Entwicklungsvariante der Sozialstruktur an Bedeutung gewinnen, die weder Marx noch Weber antizipiert haben“ (zitiert nach Abels 2010b, S. 230), so erläutert er:⁵⁶

Bei möglicherweise konstant bleibenden oder sich sogar verschärfenden Ungleichheiten in Einkommen, Bildung und Macht werden die klassischen Themen und Konflikte sozialer Ungleichheit zunehmend verdrängt durch die Themen und immanenten Widersprüche eines gesellschaftlichen Individualisierungsprozesses, der die Menschen immer nachdrücklicher mit sich selbst und den Fragen der Entfaltung ihrer Individualität, ihres persönlichen Wohin und Wozu konfrontiert, sie aber zugleich einbindet in die Enge und Zwänge standardisierter und gegeneinander isolierter Lebenslagen.

Er geht davon aus, dass die Veränderungen in der Gesellschaft auf einen Gesellschaftswandel zurückzuführen sind, der die Freisetzung der Menschen aus den Sozialformen der Industriegesellschaft mit sich bringt. Diesen Wandel

⁵⁶ Beck will eine Theorie einer ‘anderen Moderne’ entwerfen, die sich „nach und nach aus den Konturen der klassischen Industriegesellschaft“ löst, „um sich mehr und mehr in eine industrielle Risikogesellschaft zu verwandeln“ (zitiert nach Schroer 2001, S. 385). Diese Entwicklung setzt Beck (ebd., S. 386) immer wieder in Relation zum Wandel der ständisch organisierten Agrargesellschaft in eine moderne Industriegesellschaft.

kennzeichnet Beck mit der Metapher des ‘Fahrstuhleffekts’,⁵⁷ der zu verbesserten Lebensbedingungen auch für Menschen aus den unteren Schichten führte. Denn Beck unterstellt eine Reproduktion des Schichtungssystems mit gleichen relativen Abständen zwischen den Schichten auf höherer Ebene. Beispielsweise kamen Arbeiter nun in den Genuss von Lebensbedingungen, die früher den Angestellten vorbehalten waren. Diese Wohlstandsentwicklung hatte nach Beck tiefgreifende Auswirkungen auf die tradierte Alltagskultur der Arbeiter und entzog dieser ihre vergemeinschaftende Grundlage. Ergänzt wurde dieser Prozess durch die einsetzende Bildungsexpansion, in deren Rahmen Arbeiterkinder erstmalig in den Genuss einer höheren Bildung kommen konnten, was individuell zwar einen sozialen Aufstieg darstellte, auf der kollektiven Ebene der Arbeiter als sozialer Statusgruppe jedoch gleichzeitig klassische Bindungen lockerte. Als dritte Ursache für eine wachsende Individualisierung nennt Beck schließlich die Zunahme sozialer und räumlicher Mobilität.

Zusammenfassend sind es folgende drei einander bedingende Formen, die Beck (1986, S. 206) als individuellen Wandel in der Moderne zeigt:

- 1) Herauslösung aus historisch vorgegebenen Sozialformen und -bindungen im Sinne traditionaler Herrschafts- und Versorgungszusammenhänge („Freisetzungsdimension“),
- 2) Verlust von traditionellen Sicherheiten im Hinblick auf Handlungswissen, Glauben und leitende Normen („Entzauberungsdimension“) und
- 3) eine neue Art der sozialen Einbindung („Kontroll- bzw. Reintegrationsdimension“).

⁵⁷ Beck (1986, S.139, 143) zufolge bewegt sich dieser Fahrstuhl seit den 1980er Jahren wieder nach unten, so dass eine neue Klassengesellschaft entstehen könnte: „Das, was die Klassen gestern und heute individualisiert hat, kann morgen oder übermorgen unter anderen Rahmenbedingungen – etwas sich radikal verschärfender Ungleichheiten (Massenarbeitslosigkeit, Automationsgewinne der Unternehmen) – auch wiederum in neuartige, jetzt aber gerade nicht mehr traditional zu verstehende, die erreichte Individualisierung voraussetzende ‘Klassenbildungsprozesse’ umschlagen. ‘Kapitalismus ohne Klassen’ – das heißt: ohne die letztlich ständisch geprägten, vom 19. ins 20. Jahrhundert hineinreichenden Klassen und damit auch ohne ‘Arbeiter’klasse; das heißt aber auch: mit der nicht ausgeschlossenen Möglichkeit neuartiger, nichttraditionaler, quer zu den sozialen Klassengrenzen verlaufender ‘Klassen’bildungsprozesse unter den Bedingungen einer sich zum Beispiel systematisch verschärfenden Krise am Arbeitsmarkt.“

Zur Dimension der Entzauberung haben im 20. Jahrhundert überwiegend die Medien, vor allem das Fernsehen beigetragen. Es wurde gezeigt, dass es fast für alles gute Gründe gibt, kein Wert und keine Norm, kein Geheimnis und kein Glaube im Prinzip besser oder schlechter ist als ein anderes/anderer. Das Individuum, das vorher mehr oder weniger in feste soziale Beziehungen eingebunden war, ist nun ohne die relative Sicherheit eines sozialen Netzes allein auf sich gestellt und muss selbst entscheiden und sich vor anderen rechtfertigen.

Der soziale Wandel ist zugleich ein Mentalitätswandel. Die Individualisierung erfolgt durch die „Herauslösung aus ständisch geprägten sozialen Klassen“, die Beck (1986, S. 208) der Freisetzungsdimension zuordnet. Das führt auch zu Veränderungen in der gesellschaftlichen Lage der Frauen. Beck (ebd., S. 208f.) beschreibt das so:

Die Frauen werden aus der Eheversorgung – dem materiellen Eckpfeiler der traditionellen Hausfrauenexistenz freigesetzt. Damit gerät das gesamte familiäre Bindungs- und Versorgungsgefüge unter Individualisierungsdruck. Es bildet sich der Typus der Verhandlungsfamilie auf Zeit heraus, in der die bildungs-, arbeitsmarkt- und berufsorientierten Individuallagen, soweit sie nicht von vornherein außerfamiliäre Lebensformen vorziehen, ein eigenartig widerspruchsvolles Zweckbündnis zum geregelten Emotionalitätsaustausch auf Widerruf eingehen.

Diese Aspekte der Freisetzung betreffen die sozialen Klassenkulturen und das familiäre Beziehungsgefüge. Außerdem sieht Beck einen neuen „Modus der Reintegration und Kontrolle“. Das heißt, das Private wie das Öffentliche ist unter den Druck von Moden und Konjunkturen, von Institutionen und Standards geraten. Konkret bedeutet das, dass das Individuum, das aus seiner individuellen Lage Entscheidungen seines eigenen Lebens trifft, von Institutionen und Regelungen, von Moden und Erwartungen umstellt ist, die seine individuellen Entscheidungen in eine bestimmte Richtung lenken oder Standardentscheidungen sogar erzwingen. Somit wird die Biografie institutional überlagert und gerät unter Kontrolle. Die Regelungen des Bildungssystems, des Arbeitsmarktes, des Konsums, der sozialen Versorgung, der Moden usw. reintegrieren und kontrollieren das Individuum, und je nach sozialer Lage bilden sich so etwas wie Normalbiografien heraus. Beck (1986, S. 211f.) beschreibt das so:

Ständisch geprägte, klassenkulturelle oder familiale Lebensrhythmen werden überlagert oder ersetzt durch institutionelle Lebenslaufmuster: Eintritt und Austritt aus dem Bildungssystem, Eintritt und Austritt aus der Erwerbsarbeit, sozialpolitische Fixierungen des Rentenalters, und dies sowohl im Längsschnitt des Lebenslaufes (Kindheit, Jugend, Erwachsenensein, Pensionierung und Alter) als auch im täglichen Zeithrhythmus und Zeithaushalt (Abstimmung von Familien-, Bildungs- und Berufsexistenz).

Danach läuft der soziale Wandel nicht an uns vorbei oder zeigt sich allmählich oder im Nachhinein als große Veränderung, sondern er greift aktuell, konkret in das Leben eines jeden Individuums ein. Das zeigt Beck (1986, S. 213) am Beispiel des Fernsehens:

Das Fernsehen vereinzelt und standardisiert. Es löst die Menschen einerseits aus traditional geprägten und gebundenen Gesprächs-, Erfahrungs-, und Lebenszusammenhängen heraus. Zugleich befinden sich aber alle in einer ähnlichen Situation: sie konsumieren institutionell fabrizierte Fernsehprogramme, und zwar von Honolulu bis Moskau und Singapur. Die Individualisierung – genauer: Herauslösung aus traditionellen Lebenszusammenhängen – geht einher mit einer Vereinheitlichung und Standardisierung der Existenzformen.

Den Individuen bleibt es überlassen, wie sie mit den Risiken des sozialen Wandels fertig werden (Beck 1996b, S. 289)⁵⁸ und im Besonderen damit, dass „die Gesellschaft der Institutionen und die Gesellschaft der Individuen [...] in ihren Grundformen“ (Beck 1991, S. 45) nicht mehr korrespondieren. Beck (ebd., S. 43) beschreibt das folgendermaßen: Die Menschen werden aus Sicherheiten, die mit der Industriegesellschaft zunächst gegeben waren, und aus Standardlebensformen, wie sie sich traditionell ergeben hatten, freigesetzt: Zum Beispiel ist niemand mehr seines Arbeitsplatzes sicher und jeder tut im Grunde, was er will. Die Institutionen tun so, als ob man sich für einen festen Beruf vorbereiten müsse und als ob der dann für ein Leben gelten soll. Beck erwähnt auch das Beispiel der Kleinfamilie, das in der Familiensoziologie traditionell als Einheit gilt, an der alle Alternativen, Gefahren und Katastrophen gemessen werden; doch „tatsächlich haben sich so viele Varianten des Zusammenlebens etabliert, dass man nicht mehr von Familie, sondern von Familien sprechen müsste“. Zusammenfassend: „Die Konsensformen und

⁵⁸ Vgl. dazu auch Beck (1996a, S. 31): „Die bisherige Moderne verabschiedet sich nicht durch einen revolutionären Vorgang. Der Wandel von der industriellen Moderne zur reflexiven Moderne vollzieht sich beinahe „unbemerkt“, ja sogar „ungewollt“ und „unreflektiert“, das heißt mit der Individualisierung.“ Vgl. dazu auch Schroer (2001, S. 389): „[Dadurch entstehen] neue Unsicherheiten, Möglichkeiten, neue Gefahren und neue Chancen, neue Zwänge und neue Freiheiten, eben: eine Risikogesellschaft.“

-formeln – Klasse, Kleinfamilie, Ehe, Beruf, Frauenrolle, Männerrolle – zerbröckeln.“ (Beck 1991, S. 45). Im Zuge der Modernisierung verlieren die Institutionen „ihre historischen Grundlagen, werden widersprüchlich, konfliktthaft, individuumabhängig, erweisen sich als zustimmungsbedürftig, auslegungsbedürftig, offen für interne Koalitionen und soziale Bewegungen“ (Beck 1991, S. 50). Das bedeutet, dass der soziale Wandel ziemlich bald am Ende sein wird, wenn man sich über die Konsequenzen keine Gedanken macht und auch, wenn man sich nicht den Widersprüchen zwischen den Institutionen und den individuellen Lebenslagen stellt. Beck hofft nun darauf, dass die Widersprüche so offensichtlich werden, dass Menschen sich ihrer Selbstgefährdung bewusst werden und sich „bemühen, Sprache und damit Handlungsfähigkeit, Wirklichkeit wiederzugewinnen“ (Beck 1996a, S. 26).

3.2 Der Lebensstilansatz

Mit dem Weber'schen Konzept der Lebensführung wird deutlich, dass man zur Erklärung von sozialer Differenz mehr als das Merkmal „Besitz an Produktionsmitteln“ braucht. Damit rückt die Lebenswelt von Personen mit ähnlichen Eigenschaften und Erfahrungen in den Mittelpunkt von Untersuchungen. Dass man Personen mit geteilten Eigenschaften und Erfahrungen zu sozialen Kategorien zuordnen konnte, führte zu der Annahme, dass soziale Strukturen das Leben und das Verhalten dieser Personen beeinflussen und „Personen ein Bewusstsein ihrer Mitgliedschaft, eine Präferenz für ihre Gruppe und eine emotionale Bindung“ (Tajfel 1982, S. 102) dazu entwickeln.

Die Vorstellung, dass das Individuum durch das soziale Umfeld geprägt wird, wurde in Theorien zu Lebensstilen aufgenommen. Hierzu gehört bereits das Weber'sche Konzept der „stilisierten Lebensführung“ (Kapitel 3.1.2); hierzu gehören auch Veblens Ansatz des prestige- und statusorientierten Lebensstils der „Mußeklasse“ (Kapitel 3.2.1) und der Ansatz von Bourdieu, der die neuere soziologische Diskussion zu Lebensstilen geprägt hat (Kapitel 3.2.2). Nach Veblen (1899) gibt es zwei Entwicklungsstadien des Lebensstils: die „demonstrative Muße“ und den „demonstrativen Konsum“. Demonstrative Muße verwirklicht sich in zweckfreie Tätigkeiten, die zeigen, dass die Person nicht der „niederen“ Tätigkeit des Gelderwerbs nachgehen muss. Demonstrativer Konsum bedingt hohe finanzielle Aufwendungen für „nutzlose“, aber dem Prestige des Konsumenten dienende Objekte. Bourdieu untersucht den Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Gruppen, die in Bezug auf kul-

turelle, ökonomische und soziale Ressourcen differenziert werden. Damit sind die Handlungsbereiche eines Individuums gemeint, die in der Wahl bestimmter Geschmacksrichtungen offensichtlich werden, wie zum Beispiel bei Kleidung, Musik, Wohnungseinrichtung, Freizeitaktivitäten usw. Durch den Lebensstil wird nicht nur die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe markiert, sondern auch die soziale Differenz zu anderen Gruppen. Beide Ansätze sind für die Analyse des Stückes 'Mensch Meier' relevant und werden im Folgenden kurz vorgestellt.

3.2.1 Thorstein Veblen (1857-1929): demonstrativer Konsum – demonstrativer Müßiggang

Der norwegisch-amerikanische Nationalökonom und Soziologe Thorstein Veblen beschreibt in seiner 'Theory of the leisure class' (1899), wie bestimmte Leute nach außen Besitz und Konsumgüter als Zeichen von Wert („worth“) und Tüchtigkeit („prowess“) präsentieren und wie sie den damit verbundenen sozialen Rang durch demonstrativen Müßiggang („conspicuous leisure“) oder demonstrativen Konsum („conspicuous consumption“) unterstreichen oder nur vortäuschen. Diese Aufstiegsorientierung konkretisiert Veblen am Beispiel einer „kulturellen Stufenleiter“ in verschiedenen Entwicklungsstufen der Menschheit. Veblen erklärt, dass mit der Entwicklung geregelter Arbeitsverhältnisse auch die Bedeutung des Reichtums als Grundlage von Ruf und Ansehen wachse und dass das Eigentum zum Beweis gesellschaftlich anerkannten Erfolgs gelte (vgl. Veblen 1971, S. 36f.). Privateigentum diene also nicht mehr nur für den Konsum, sondern galt auch als Beweis der sozialen Überlegenheit. Aus Veblens Perspektive ist das Hauptmotiv für die Anhäufung von Privateigentum die mit Neid betrachtete Auszeichnung, die dem Reichtum anhafte (vgl. ebd., S.44).

Ein weiteres Argument für Veblen sind die durch die technologische Entwicklung produzierten Überschüsse. Wäre die Existenzsicherung das Hauptmotiv der Anhäufung von Eigentum, müsste an einem bestimmten Grad Befriedigung einsetzen. Da das nicht der Fall ist, handelt es sich nicht um Existenzsicherung, sondern um einen „Kampf um Reichtum“, das heißt um einen Wettstreit um vermehrte Annehmlichkeiten, besonders durch Güterkonsum. Dazu formuliert Veblen, dass in jeder Gesellschaft, die das Privateigentum kennt, der Einzelne im Interesse seines inneren Friedens mindestens ebensoviel besitzen müsse, wie jene, mit denen er sich auf dieselbe Stufe stellt; und

es sei außerordentlich wohltuend, etwas mehr zu haben als die anderen (vgl. Veblen 1971, S. 47). Da der Besitz die Grundlage für Ansehen und Selbstachtung bildet, wird der Grad der Zufriedenheit dementsprechend festgelegt und dementsprechend führt der Vergleich zum „Wettlauf um das Geld“.

Nach Veblen gibt es die arbeitende Klasse und die besitzende Oberklasse. Beide messen Fleiß und Sparsamkeit an unterschiedlichen Werten. Die arbeitende Klasse sieht in der produktiven Arbeit und in der Anhäufung des in dieser Form gewonnenen Eigentums die einzige Möglichkeit des Gütererwerbs (vgl. Veblen 1971, S. 51). Deshalb ist die produktive Arbeit in der Arbeiterklasse eine anerkannte Lebensform mit der die Tugenden Fleiß, Tüchtigkeit, Stolz und Sparsamkeit eng verbunden sind. Die gesellschaftlichen Normen aber richten sich nach der „besitzenden Oberklasse“.

Aus Veblens Perspektive zählte bereits in frühen Kulturen Arbeit als Schwäche und Unterwerfung unter den Herrn. Da produktive Arbeit seither als minderwertig angesehen wird, geht es bei der Befreiung von niederen Diensten immer auch um soziales Aufstreben und Ansehen. Aus Sicht der „elitären“ Klasse haften Dienstleistungen „formelle Unsauberkeiten“ an, weil sie ein geringes geistiges Niveau bezeugen (ebd., S. 53). Diese Auffassung hat sich im Laufe der kulturellen Entwicklung in Form von sozialer Ausdifferenzierung verfestigt. Reichtum wird zur Schau gestellt, um „anderen die eigene Wichtigkeit vor Augen zu führen und sie in ihnen lebendig zu erhalten“ (ebd., S. 52).

Doch es geht nicht nur um die Darstellung von Reichtum, sondern auch um die Demonstration von Nichtarbeit. „Um Ansehen zu erwerben und zu erhalten, genügt es nicht, Reichtum oder Macht zu besitzen. Beide müssen sie auch in Erscheinung treten.“ (ebd.). Da Muße als unmittelbarer und überzeugender Beweis von Reichtum gilt, wird die demonstrative Befreiung von jeglicher Arbeit deshalb zum „Merkmal des überlegenen Besitzes und zum Maßstab des Prestiges“ (ebd., S. 54). Als Beispiel dafür führt Veblen bestimmte Kreise an, in denen Ehefrauen nicht arbeiten oder nur leichten (karitativen, künstlerischen etc.) Beschäftigungen nachgehen. Körperliche Arbeit überlässt man dem Personal oder Handwerkern. Teure Hobbys oder künstlerische Interessen dienen ebenfalls zur Verdeutlichung des sozialen Status; man zeigt, dass man mit Lohnarbeit nichts zu tun hat. Auch feine Manieren sind nach Veblen (1971, S. 50) wichtige Signale:

Die Kenntnis und Beherrschung feiner Lebensformen ist eine Frage langer Gewöhnung. Guter Geschmack, Manieren und kultivierte Lebensgewohnheiten sind wertvolle Beweise der Vornehmheit, denn eine gute Erziehung verlangt Zeit, Hingabe und Geld und kann deshalb nicht von jenen Leuten bewerkstelligt werden, die ihre Zeit und Energie für die Arbeit brauchen.

Um ein feines Gefühl für Geschmack zu bekommen und „zwischen edlen und gemeinen Konsumgütern“ (ebd., S. 66) unterscheiden zu lernen, sind Zeit und intellektuelle Anstrengung erforderlich. Ein typisches Beispiel dafür heute ist das Parfüm einer Frau oder die Krawatte eines Mannes. Um die prestigeträchtigen Modelle stilsicher erwerben zu können, muss man sich auf dem Laufenden halten, da der Prestigewert veränderbaren Moden unterworfen sein kann. Was in früheren Epochen zum Beispiel durch reichliches Essen und Trinken dargestellt wurde, wird heute dadurch gezeigt, dass man sich in teuren Restaurants ausgefallene, teure und seltene Speisen in kleinen Portionen servieren lässt. Und früher wurde der „sichtbare Müßiggang mit dem Korsett, dem Reiferring, dem engen langen Rock“ angezeigt, heute wird er zum Beispiel durch den Freizeitanzug des Mannes signalisiert (ebd.).

Sowohl der „demonstrative Müßiggang“ als auch der „demonstrative Konsum“ sind Ausdruck von Verschwendung: Beim ersten liegt der Schwerpunkt auf der Vergeudung von Zeit und Mühe, beim zweiten auf der Vergeudung von Geld und Gütern. Je nach Adressat wird eine der beiden Methoden bevorzugt, um Prestige zu erzielen. Allgemein bedeutet das: Je kleiner die Gesellschaft und je größer die Kommunikation der einzelnen Mitglieder ist, desto eher genügt demonstrativer Müßiggang, um Reichtum zu präsentieren; je flüchtiger die Bekanntschaft, desto wichtiger wird demonstrativer Konsum (ebd., S. 95). Ein Beispiel dafür ist der Unterschied zwischen der Stadt- und Landbevölkerung. In der anonymen Stadt muss Reichtum durch die neueste Mode oder die neuesten Prestigeobjekte ausgedrückt werden. Auf dem Land reichen Ersparnisse und das Wissen um die schnelle, gründliche Verbreitung dieser Information im engmaschigen Nachbarschaftsnetz.

3.2.2 Pierre Bourdieu (1930-2002): Geschmack, Bildung – sozialer Raum

In dem Buch ‘Die feinen Unterschiede’ (1979) bezeichnet Bourdieu die französische Gesellschaft als eine Klassengesellschaft, in der sich die Angehörigen der Klassen durch die Verfügung über Kapital und durch einen anderen

Geschmack und Lebensstil unterscheiden. Diese Theorie ist auch als eine Weiterführung der Theorien zur sozialen Differenz zu verstehen. Bourdieu verbindet nämlich die These von Weber mit der Klassentheorie von Marx. Mit Karl Marx teilt er die Überzeugung, dass das ökonomische Kapital ein wichtiges Merkmal zur Bestimmung von Klassen ist, und er nimmt auch an, dass es typische Formen des Denkens und Handelns in jeder Klasse gibt. Doch anders als Marx hält Bourdieu die Verfügung über die Produktionsmittel nicht für das alleinige Kriterium zur Unterscheidung der Klassen und er sieht auch nicht den antagonistischen Gegensatz, in dem sich Klassen unversöhnlich gegenüberstehen.

Nach Bourdieu markieren Klassen – in der sozialen Hierarchie von oben nach unten – ihre Grenzen durch feine Unterschiede, die auf Vorstellungen dazu basieren, was das ‘Feine’ in ihren Kreisen ausmacht. Als Gegenbewegung gibt es Bemühungen von unten nach oben, um durch Nachahmung des ‘Feinen’ sozial aufzusteigen. Dieser gesellschaftliche Kampf läuft nicht auf Revolution hinaus, in der die Unterdrückten sich behaupten, sondern auf das permanente Spiel um Abgrenzung und Annäherung. Anders ausgedrückt ist es ein Kampf um den sozialen Status. Bei der sozialen Differenz sind zwar Einkommen, Beruf und Bildung wichtige Kriterien; doch greift Bourdieu gewissermaßen über die Schichtungstheorien hinaus auf Max Weber zurück, der „mit seiner Unterscheidung von Klasse und Stand eine kulturell-symbolische Dimension in die Analyse der Ungleichheitsverhältnisse moderner Gesellschaften eingeführt“ hat (Schwingel 1998, S. 101). Während die Klasse rein ökonomisch bestimmt ist, zeichnet sich der Stand durch eine spezifische Lebensführung aus.

Bourdieu greift den Begriff des Kapitals von Marx auf, erweitert ihn und unterscheidet drei Typen von Kapital: Den ersten nennt er ökonomisches Kapital und meint damit vor allem Geld und Eigentum. Den zweiten bezeichnet er als soziales Kapital, das die sozialen Beziehungen umfasst, über die ein Individuum verfügt. Der dritte Typ, das kulturelle Kapital, ist in unserem Zusammenhang besonders interessant. Damit erfasst Bourdieu das Wissen, die Qualifikationen, die Einstellungen und die Handlungsformen, die Menschen in der Sozialisation in Familie und Ausbildung erwerben.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die drei Typen des Kapitals die Platzierung des Individuums in der gesellschaftlichen Hierarchie bestimmen. Die ökonomische Lage und die Stellung im Beruf sind zwar für die Positionierung

des Individuums in einer sozialen Klasse ein wichtiger Indikator. Die Klassen selbst, die Bourdieu als soziale Räume versteht, sind jedoch durch die Verfügung über die drei Kapitaltypen und über die damit verbundenen Unterschiede in Geschmack und Lebensstil definiert.

Der soziale Raum besteht aus objektiven sozialen Positionen und aus einer Struktur objektiver Relationen, die aus klassenspezifischen Handlungsweisen und Einstellungen resultieren und sie wiederum determinieren. Das heißt, „es gibt eine Wechselbeziehung zwischen der statistisch erfassbaren objektiven ökonomischen, kulturellen und sozialen Lage, also zwischen strukturellen Bedingungen wie Einkommen, Geschlecht, Alter und Berufsstand auf der einen Seite und praktischen Handlungsweisen wie Lebensstil, Konsum oder politisches Verhalten auf der anderen Seite. Von dieser Wechselbeziehung ist das Denken und Handeln des Individuums geprägt“ (vgl. Abels 2007a, S. 312). Bourdieu (1983, S. 132) formuliert es so: Als Vermittlungsglied zwischen der Position und spezifischen Praktiken oder Vorlieben fungiert „der Habitus als eine allgemeine Grundhaltung, eine Disposition gegenüber der Welt, die zu systematischen Stellungnahmen führt“.

Der Habitus ist „ein System verinnerlichter Muster [...], die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen und nur diese“ (Bourdieu 1967 zitiert nach Bourdieu 1974, S. 143). Die Prinzipien zur Erzeugung beherrscht das Subjekt intuitiv, es kann sie, aber es weiß nicht um sie. „Ein Habitus haben“ heißt „sein Metier verstehen“ (Bourdieu 1988 zitiert nach Abels 2007a, S. 312). Der Habitus bewirkt als generatives Prinzip die Praxisformen, die für den sozialen Raum angemessen sind, und erzeugt Motive und Bedürfnisse, Geschmack und Lebensstil.

Die drei Typen des Kapitals definieren den sozialen Status; sie geben an, wo jemand im sozialen Raum platziert wird. Dabei kommt dem kulturellen Kapital eine wichtige Bedeutung zu: Durch die Art, wie Geschmack zum Ausdruck gebracht wird, wird die soziale Differenz in sozialen Räumen offenkundig gemacht. Als Ergebnis der in der Sozialisation erfahrenen Differenzen sind die Geschmacksarten die auffälligste Äußerung des kulturellen Kapitals. Sie drücken den klassenspezifischen Habitus und die objektive Stellung in der Sozialstruktur aus. Bourdieu unterscheidet folgende Formen der Geschmacksäußerung:

- Der „volkstümliche“ oder „barbarische“ Geschmack findet sich in den unteren Schichten, also bei Arbeitern und Bauern. Diese zeichnen sich durch ein Alltagsdenken aus, das die Dinge als selbstverständlich hinnimmt, sie in Kategorien betrachtet, wie die Natur sie vorgibt, und ihren Wert danach beurteilt, was man praktisch damit anfangen kann. Es ist ein Habitus, „der die Dinge gar nicht weiter ästhetisiert, sondern schlicht auf ihre Funktionalität, ihren praktischen Zweck oder einfach einem naturalistischen Schönheitsideal folgend beurteilt“ (Müller 1992, S. 320).
- Den „mittleren“ Geschmack findet man in den Mittelklassen bzw. den „präventiösen“ Geschmack im Kleinbürgertum. Dort folgt man „vorzugsweise orthodoxen Kulturregeln“ und definiert darüber auch, was gut und schön ist und was sich schickt: „Dem Habitus einer normierten Ethik entsprechend, zielt die Ästhetik des mittleren Geschmacks auf altbewährte Klassik und scheut jede riskante kulturelle Investition, die daneben gehen könnte.“ (Müller 1992, S. 321).

Ganz anders dagegen ist die ästhetische Einstellung der höheren Schichten. Diese tendiert zu Verfeinerung und Distinktion und äußert sich in einem „legitimen“ oder „guten Geschmack“. Geschmack, ästhetische Einstellung und kulturelle Kompetenz beziehen sich natürlich nicht nur auf legitime Kunst, sondern auf den gesamten Lebensstil. Die Spannbreite reicht, so Bourdieu (1987, S. 36):

von den legitimsten wie Malerei und Musik bis zu den scheinbar unnormiertesten wie Kleidung, die am stärksten klassifizierenden und Klasse verleihenden, weil sie nicht nur in ihrer Gesamtheit distinktiven, will heißen Unterschied und Anderssein betonenden Charakter tragen, sondern kraft des Spiels der Teilungen und Unterteilungen in Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten, etc. eine endlose Reihe von *distinguos* zu erzeugen gestatten.

Nach Abels (2007a, S. 312) ist diese Unterscheidung von Geschmacksrichtungen eng mit der Verfügung über Kapital verknüpft. Zunächst einmal bedarf es eines ausreichenden ökonomischen Kapitals um eine ästhetische Einstellung ausbilden zu können. Die Voraussetzung dafür ist eine lange Ausbildungszeit. Kindern, denen schon früh das soziale Kapital zur Verfügung steht, in dem sie geistige Anregungen durch die Bekanntschaft mit interessanten Leuten erfahren, haben einen uneinholbaren Vorsprung vor denjenigen, die sich später erst alles anlesen müssen. Dadurch wird das kulturelle Kapital begünstigt, das sich wiederum vergrößert, indem Individuen gleicher sozialer Positionen und glei-

cher symbolischer Verhaltensformen in Kontakt treten und sich in ihren Einstellungen und ihrem Selbstbewusstsein wechselseitig bestärken.

Daraus folgt eine Distinktion gegenüber allen, die diese ästhetische Einstellung nicht haben, mit der Konsequenz einer Verfeinerung des Lebensstils. Diese Verfeinerung hat Max Weber als „Stilisierung des Lebens“ bezeichnet (Weber 1947, S. 637). Bourdieu überträgt diesen Gedanken auf die Strategie der tonangebenden Klassen, die sich durch „Beherrschung von Spielregeln und verfeinerte Spiele“ bewusst oder unbewusst von den anderen zu unterscheiden suchen (Bourdieu 1970 zitiert nach Abels 2007a, S. 317).

Bourdieu lenkt den Blick auf zwei Prozesse beim Kampf um den sozialen Status: auf den raffinierten internen kulturellen Klassenkampf der oberen Klasse und auf die Aufstiegsorientierung der unteren Klasse. Im Aufstiegskampf spielt die Art der Aneignung von und des Umgangs mit kulturellem Kapital eine entscheidende Rolle; daran machen sich die feinen Unterschiede fest. Von zentraler Bedeutung ist dabei das Prinzip der Anciennität: Derjenige, der sein Bildungskapital schon im Elternhaus erworben und sein kulturelles Kapital von Kind auf akkumuliert hat, kann gelassen damit umgehen. Es ist ihm selbstverständlich und es zu erwerben war nicht mit einer großen Anstrengung verbunden. Ganz anders ergeht es dem Aufsteiger, dem die Vorgeschiede in der Kindheit fehlt. Er wird diese Gelassenheit nicht erreichen, und die Plackerei des Aufstiegs wird man ihm immer ansehen (vgl. Zimmermann 1983, S. 136).

In seiner Annäherung ‘Die Distanz zur Notwendigkeit’ beschreibt Bourdieu, dass Distinktion mit einer „ästhetischen Einstellung“ zu kulturellen Symbolen gepaart ist. Damit ist gemeint, dass diese nicht auf ihre praktische Funktion oder realistische Wiedergabe geprüft, sondern dass der Stil, die Form und ihr hintergründiger Sinn geschätzt werden. Das erinnert an Veblens Ansatz des „demonstrativen Müßiggangs“ (siehe Kapitel 3.2.1): Ein überlegener Status wird umso mehr zum Ausdruck gebracht, je weniger die Tätigkeiten an profane Arbeit erinnern!

Im Lebensstil der breiten Mittelklasse spielen sich – wie in keiner anderen Klasse – der Auf- und Abstieg und die feinsten Abstufungen sozialer Differenz am deutlichsten ab, und der Kampf um den sozialen Status wird hier besonders verbissen ausgetragen. Vor dem Hintergrund des kulturellen Kanons, wie er in der Schule gelehrt wird, definieren die Angehörigen, was gut und schön ist und was sich schickt. Im ängstlichen Bemühen, nichts falsch zu ma-

chen, hoffen sie dadurch denen zu imponieren, in deren 'bessere' Kreise sie aufsteigen wollen. Zugleich nehmen sie sich auch das Recht, über den schlechten Geschmack der 'kleinen' Leute zu spotten. Es erfolgt eine klare Abgrenzung durch die kulturelle Grenzziehung nach unten.

Bourdieu wendet sich unterschiedlichen Typen von Autodiktaten zu, die alle um den sozialen Wert des kulturellen Kanons wissen, aber unterschiedliche Einstellungen dazu haben. Eine Gruppe von Autodidakten entwickelt gegenüber der legitimen Kunst „eine ziellos schwärmerische Andacht“ und zeigt Ehrfurcht vor „klassischer“ Bildung. Eine andere Gruppe lehnt diese Norm ab, erhebt moderne Zeitströmungen zum Kanon einer aktuellen „Gegenkultur“ und versucht so, ihren sozialen Status aufzuwerten (Zimmermann 1983, S. 167). Die größte Gruppe jedoch bilden die aufstrebenden Kleinbürger. Ihr Geschmack ist „präventiös“ (Abels 2007a, S. 313); er gibt vor, selbstverständlich zu sein, hat sich jedoch nicht aus dem Habitus distanzierter Gelassenheit ergeben und strebt angestrengt nach Anerkennung und Zugehörigkeit. Nach Bourdieu (1987, S. 503f.) zeigt sich diese Anstrengung in typischen Verhaltensweisen:

So investiert das aufsteigende Kleinbürgertum seinen hilflosen Eifer in Aneignungswissen und Gegenständen, die unter den legitimen die trivialeren darstellen – [...] Lektüre populärwissenschaftlicher und geschichtskundlicher Zeitschriften, Photographien, Sammeln von Kenntnissen über Filme und Jazz – mit demselben bewundernswerten Einsatz und Erfindungsreichtum, die es dafür aufwendet, „über seine Verhältnisse“ zu leben, [...] die Räume in der Wohnung kunstreich zu multiplizieren oder sie durch „kleine Tricks“ zu vergrößern („Ablagen“, „Raumaufteiler“, „Schlafcouch“), wobei wir von all den Imitaten schweigen wollen und dem, was sonst noch dazu dient, „mehr“ [...] aus etwas „zu machen“. [...] Der Bildungseifer zeigt sich unter anderem in einer besonderen Häufung von Zeugnissen bedingungsloser kultureller Beflissenheit [...]. Der Kleinbürger ist ganz Ergebenheit gegenüber der Kultur.

Der aufstrebende Kleinbürger lebt in ständiger Angst, etwas falsch zu machen und dadurch den Status, den er vorgibt, zu gefährden. Er hat kein „spielerisches Verhältnis zum Bildungsspiel“, ihm fehlt „die lässige Distanz, die von wirklicher Vertrautheit zeugt“. Vor allem aber ist er ständig besorgt, „bei Unkenntnissen oder Schnitzern ertappt“ zu werden, da ihm so Bourdieu (1987, S. 518)

die Gelassenheit derjenigen [fehlt], die sich ermächtigt fühlen, ihre Bildungslücken zu gestehen und sogar auf ihnen zu bestehen. [...] Die Kleinbürger machen aus der Bildung eine Frage von wahr und falsch, eine Frage auf Leben oder Tod.

Kleinbürger dienen sich in einer Mischung aus Neid und Bewunderung nach oben an und grenzen sich nach unten ab. Sie haben einen Status inne, der nicht wirklich Identität garantiert; sie versuchen ihre Identität durch Abgrenzung von ihresgleichen zu gewinnen. Doch sie sind die besten „Kunden von Massenkultur“ (Müller 1992, S. 333) in der Annahme, das seien die Statussymbole der legitimen Kultur. Doch es sind nur äußere Zeichen, die den Abstand nach oben nicht verringern und nach unten nicht vergrößern. Bourdieu spricht von einem „naiven Exhibitionismus des ‘ostentativen Konsums’, der soziale Distinktion über die „primitive Zurschaustellung von Luxus“ sucht, über den die Akteure jedoch nur mangelhaft verfügen“ (Bourdieu 1987, S. 61).

Zusammenfassend lässt sich sagen: In allen sozialen Klassen vermittelt der Habitus den Akteuren das Gefühl von Handlungskompetenz und von Zugehörigkeit. Dadurch werden soziale Grenzen zu anderen Klassen gesetzt und soziale Differenz hergestellt. Das stärkt das Selbstbewusstsein der jeweiligen Akteure. Während sich die oberen Klassen gegen die unteren mittels „feiner Unterschiede“ abgrenzen, nähren die aufstrebenden Kleinbürger durch immer neue Kopien von höheren Statussymbolen die Illusion eines höheren Status. Solange diese Illusion trägt, sei es, dass man in Maßen mithalten kann oder, dass einem die geträumte symbolische Nähe reicht, erscheint das Leben befriedigend. Durch die Massenkultur wird die Illusion gestärkt, dass kulturelle Grenzen nicht existieren, und der Massenkonsum vermag (zumindest zeitweilig) über bestehende soziale Differenzen hinwegzutauschen.

Die Theoretiker des Lebensstilansatzes, vor allem Bourdieus Theorie der „feinen Unterschiede“, liefern zentrale Anknüpfungspunkte für die sozialstilistische Analyse des Kroetz'schen Dramas ‘Mensch Meier’, in dem die Figuren der Illusion des sozialen Aufstiegs durch die Übernahme höherer Statussymbole erliegen und damit nur noch tiefer in existenzielle Not und Beziehungskonflikte geraten.

3.3 Interaktional-soziologische und qualitativ-soziolinguistische Ansätze

In interaktional-soziologischen Ansätzen wird Individualität als das Ergebnis sozialer Interaktionsprozesse verstanden, das heißt, es wird davon ausgegangen, dass individuelle und soziale Identitäten in sozialen Interaktionen und Prozessen hergestellt werden. Für die von mir gewählte analytische Vorgehensweise, die versucht, die soziale Spezifik der Figuren in den Kroetz'schen Stücken 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' aus ihren Handlungs- und Sprechweisen zu rekonstruieren, sind die Arbeiten von Goffman (1959/1969) interessant, insbesondere die von ihm entwickelte „Theatermetapher“.

3.3.1 Erving Goffman (1922-1982): Face-to-face-Kommunikation – Theatermetapher

Oswald beschreibt Goffmans Interesse an zwischenmenschlicher Interaktion folgendermaßen: Ihn interessiert, „wie Menschen in sozialen Situationen sich darstellen, sich wahrnehmen und ihre Handlungen koordinieren“ und welchen „Gefahren das Selbst in Interaktionen ausgesetzt ist“ (Oswald 1984, S. 211). Goffman richtet seinen analytischen Blick auf Dinge in Alltagssituationen und versucht – so Oswald – „sich mit dem Vertrauten, Alltäglichen und Banalsten zu beschäftigen und darin Ungewöhnlichstes, Abenteuerlichstes und Erregendstes zu entdecken“ (ebd.). Dafür betrachtet Goffman Fälle, die in deutlichem Kontrast zum „Normalen“ stehen, da darüber das scheinbar „Normale“ offensichtlicher wird.

Bei der Analyse des sozialen Handelns knüpft Goffman an zwei theoretische Richtungen an: zum einen an Max Weber und „dessen Annahme von der Orientierung des Handelns am gemeinten Sinn“ und zum anderen an George Herbert Mead und „dessen Annahme von der Rollenübernahme“ (Abels 2010a, S. 160). Daraus entwickelt er das Modell des dramaturgischen Handelns und erfasst soziales Handeln über die „Theatermetapher“, die die folgenden Komponenten enthält: Darsteller, Rolle, Ensemble und Mitspieler, Publikum, vor der Bühne und hinter der Bühne. In Bezug auf diese Komponenten veranschaulicht Goffman alle die Strategien und Techniken, die ein Individuum einsetzt, um dem Gegenüber das Bild von sich selbst zu übermitteln, das es darstellen will. Dies erfordert die Fähigkeit der wechselseitigen Rollenübernahme, das heißt die Fähigkeit, aus der Position des anderen zu denken und seine Reaktion auf das eigene Verhalten vorwegzunehmen. Durch die Art, wie

Menschen sprechen, wie sie über andere sprechen, wie sie sich zu anderen in Relation setzen, wie sie andere bewerten und wie sie sich in Relation zu anderen bewerten, zeigen sie, als wer sie sich und andere sehen und wie sie von anderen gesehen werden wollen.

Im Zentrum von Goffmans soziologischer Analyse steht der Prozess der „Darstellung“, den Akteure in sozialen Interaktionen gemeinsam herstellen. Das umfasst ihr Gesamtverhalten, das sie vor anderen zeigen und das diese akzeptieren, modifizieren oder auch zurückweisen können, was wiederum deren Verhalten beeinflusst (Goffman 1983, S. 19f.). Goffman (ebd., S. 18 und 69) macht keinen Unterschied zwischen einer szenischen Darstellung auf der Bühne und einer Darstellung in alltäglichen Interaktionssituationen. Für eine gelungene Darstellung ist es notwendig, dass dramatische Figuren oder reale Personen, die sich als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe darstellen und durch bestimmte Handlungs- und Sprechweisen Attribute wie Alter, Geschlecht, geografische Herkunft, sozialen Status und soziale Zugehörigkeit ausdrücken; das heißt für eine von allen Beteiligten akzeptierte Darstellung gilt es, die Regeln für Verhalten und Erscheinung zu befolgen, die mit einer bestimmten sozialen Gruppe oder sozialen Kategorie (die inszeniert wird) assoziiert werden.

Eine wichtige Bedingung für eine überzeugende Selbstdarstellung ist der Glaube an die eigene Rolle, das heißt „in wieweit der Einzelne selbst an den Anschein der Wirklichkeit glaubt, den er bei seiner Umgebung hervorzurufen trachtet“ (Goffman 1983, S. 19). Es gibt Darsteller, die vollständig von ihrer Rolle überzeugt sind. Zu ihrer Charakterisierung verweist Goffman auf ein Zitat von Robert Ezra Park „The mask is our truer self“ (Die Maske ist unser wahreres Selbst); das heißt, diese Darsteller spielen überall und immer mehr oder weniger bewusst eine Rolle. Die Vorstellung der Rolle, die sie zu erfüllen trachten, wird zu ihrer zweiten Natur und zu einem integralen Teil ihrer Persönlichkeit (Park 1950 zitiert nach Goffman 1983, S. 21). Andererseits gibt es Darsteller, die ihre Rolle nicht wirklich annehmen, sie aber trotzdem weiter spielen und sie bis zum Zynismus steigern können.

Weitere Bedingungen sind die Fassade und das Ausdrucksrepertoire, die zur Darstellung passen müssen. Die Fassade ist der Teil der Darstellung, „der regelmäßig in einer allgemeinen und vorher bestimmten Art dazu dient, die Situation für das Publikum der Vorstellung zu bestimmen“ (Goffman 1983, S. 23). Dazu gehören der Raum, zum Beispiel die Wohnung, in der die Person

auftritt, und die Statussymbole, Gebrauchsgegenstände, Kleidung, die die Person verwendet. Vor allem aber gehören dazu die sozialen Erwartungsmuster, die mit einer sozialen Rolle verbunden sind, und „das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das das Individuum bewusst oder unbewusst verwendet“ (Goffman 1983, S. 23). Die Wahl und die Konstruktion der Fassaden hängt von den gesellschaftlichen Erwartungen ab, das heißt, die Person muss sich so darstellen, wie es die Tradition ihrer Gruppe, ihr sozialer Status oder die Rolle vorschreiben, die sie einnehmen will. Fassaden werden „meist gewählt und nicht geschaffen“ und gehören zur dramatischen Gestaltung (ebd., S. 28).

Die wichtigste Bedingung für eine überzeugende Darstellung ist die dramatische Gestaltung. Was Goffman darunter versteht, fasst Abels (2010a, S. 177) folgendermaßen zusammen: „Wenn jemand vor anderen etwas tut, dann ist er bemüht, dabei auch noch anderes zum Ausdruck zu bringen. Er verweist auf etwas, das dem sichtbaren Handeln eine ganz bestimmte Bedeutung verleihen soll.“ Das bedeutet, dass der Handelnde ein bestimmtes Bild erzeugen will, da ihm sonst aufgrund seiner Normalität keine Aufmerksamkeit geschenkt werden würde. Das gilt auch für jemanden, der sich bescheiden oder schüchtern im Hintergrund halten will. Durch die dramatische Gestaltung soll die besondere Leistung seiner Rolle zum Ausdruck gebracht werden. Dies kann durch die Stilisierung des gesamten Verhaltens geschehen, zum Beispiel wenn Personen durch „Kultivierung von Tätigkeiten“ soziale Unterschiede bzw. Abstände besonders deutlich zum Ausdruck bringen (siehe dazu auch Kapitel 3.1.2, Kapitel 3.2.1, Kapitel 3.2.2).

Außerdem ist die dramatische Gestaltung „eine Methode, durch die eine Darstellung ‘sozialisiert’ wird. Das heißt: sie ist dem Verständnis und den Erwartungen der Gesellschaft, vor der sie stattfindet, angepasst“ (Goffman 1983, S. 35). Die Darsteller bemühen sich, offiziell anerkannte Werte der Gesellschaft zu verkörpern und liefern damit eine idealisierte Darstellung, durch die eine „ausdrückliche Erneuerung und Bestätigung der Werte der Gemeinschaft“ hergestellt wird (ebd., S. 36). Idealisierende Darstellungen spielen auch bei der Inszenierung von sozialem Aufstieg eine Rolle: Durch die Hervorhebung von Werten und Statussymbolen, die charakteristisch für den höheren sozialen Status sind, wird der angestrebte Status symbolisch dargestellt. Das bedeutet aber auch, dass die Personen Handlungen und Sprechweisen, die dazu nicht passen, unterlassen bzw. Impulse dazu verstecken müssen.

Da jeder Darsteller so viele Rollen spielen kann, wie es Gruppen gibt, zu denen er Zugang hat oder gehören will, zeigt er jeder Gruppe eine andere Seite von sich. Das hat Konsequenzen: Der Darsteller muss Ausdrucksweisen vermeiden, durch die der hervorgerufene Rollen-Eindruck entwertet werden kann; das kleinste Missgeschick kann entlarven. Das nennt Goffman „Ausdruckskontrolle“. Eine bestimmte Rolle verkörpern bedeutet: die von der Rolle geforderten Attribute zu präsentieren und die Regeln für Erscheinung und Verhalten (Aufgaben und Pflichten) einzuhalten, die aufgrund gesellschaftlicher Konventionen mit dieser Rolle verknüpft sind (Goffman 1983, S. 48). Die Anknüpfung an den Goffman'schen Ansatz gestattet es, aus der Analyse der Handlungen der dramatischen Personen in den Kroetz'schen Stücken auf soziale Typen und Kategorien in der Realität zu schließen, als die sie der Autor in Szene setzt und die sie als Spiegelbilder verkörpern.

3.3.2 Basil Bernstein (1924-2000): Schichtspezifische Codetheorie – Erziehungsmodelle

Ein wesentlicher Anknüpfungspunkt für das Sprach- und Kommunikationsverhalten der Figuren in den Kroetz'schen Dramen stellen soziolinguistische Arbeiten dar; Arbeiten, die das sprachliche und kommunikative Handeln sozialer Gruppen beschreiben und Unterschiede zwischen ihnen feststellen. Mit dem englischen Erziehungswissenschaftler Basil Bernstein rückt in den 1960er Jahren die schichtbezogene Ungleichheit im Bildungssystem in den Mittelpunkt des Interesses. Bernstein geht von der Hypothese aus, dass sich aus der sozioökonomischen Schichtung einer Gesellschaft eine entsprechende Differenzierung im sprachlichen Verhalten ergibt. Er untersuchte Kinder aus der Arbeiter- und der Mittelschicht und zeigt, dass sie unterschiedliche Bedeutungssysteme, Familien- und Rollenmodelle und einen unterschiedlichen Sprachgebrauch haben.

Bernstein konstruiert einen Zusammenhang zwischen kognitiven und sozialen Prozessen und linguistischen Codes, der sozialen Kontrollfunktion dieser Codes, den familiären Rollenstrukturen und den Normen sozialer Klassen. Der sprachliche Code ist Ausdruck der Sozialstruktur und der Sozialbeziehungen, in der die Menschen leben; er symbolisiert die soziale Identität eines Menschen, bindet ihn an seine Familie und seine Bezugspersonen. Durch die Verinnerlichung der Codes verinnerlicht der Mensch in der Sozialisation diese Sozialbeziehungen (Bernstein 1970, S. 87). Die Schicht, das soziale Umfeld,

die Familienstrukturen, die Berufs- und Erziehungsrollen und die Lebenserfahrungen der Familie haben auf die Sozialisation einen determinierenden Einfluss.

Bernstein unterscheidet zwei Familientypen:

- Die personenorientierte Familie basiert auf einem offenen Rollenmodell, in dem die Rollen mit entsprechenden Aufgaben und Pflichten aushandelbar sind. Das erfordert ein differenziertes Ausdrucksverhalten. Kinder in solchen Familien wachsen mit einem differenzierten sprachlichen Input auf und erwerben einen „elaborierten Code“.
- Die statusorientierte Familie dagegen hat ein geschlossenes familiäres Rollensystem. Familienmitglieder haben feste Rollenverpflichtungen, verbunden mit charakteristischen Aufgaben und Handlungsweisen, die für die gesamte Schicht gelten. In solchen geschlossenen Familien gibt es viele gemeinsame Vorannahmen; das geteilte Wissen ist hoch, und es muss nur wenig verbalisiert werden. Die Äußerungen sind stark situativ gebunden. Außerhalb der Verwendungssituation und außerhalb der sozialen Beziehungen, in denen sie entstehen, können sie nur schwer verstanden werden. Soziale Beziehungen, die auf festgelegten Rollen basieren, sind restringierte Beziehungen und führen, da zur Verständigung nur geringer sprachlicher Aufwand notwendig ist, zu „restringiertem Sprachgebrauch“. In der familiären Sozialisation erwirbt das Kind diesen „restringierten Sprachgebrauch“. Zwischen Bernsteins Vorstellungen zur „geschlossenen Familie“ und ihrem restringieren Code und der in dem Kroetz'schen Drama 'Heimarbeit' dargestellten Familie, ihren Rollenstrukturen und ihrem sprachlich-kommunikativen Handeln lassen sich direkte Bezüge herstellen.

Die wesentliche Funktion der Codes ist es, die Sozialbeziehungen der Gesprächspartner zu definieren. Linguistisch sind Codes in Bezug auf ihre Vorhersagbarkeit, ihre lexikalischen und syntaktischen Elemente bestimmt:

- Der elaborierte Code wird in Interaktionen verwendet, in denen die wechselseitigen Annahmen nicht als geteilt vorausgesetzt werden können. Daher müssen Bedeutungen explizit verbalisiert werden; syntaktische und lexikalische Strukturen sind komplex und vielfältig; die Formulierungen sind situationsunabhängig. Der elaborierte Code ermöglicht den Austausch abstrakter Inhalte und individueller, einzigartiger Erfahrungen.

- Im Gegensatz dazu sind im restringierten Code die Wörter und Strukturen von Sätzen weitgehend vorhersagbar; Alltagsroutinen und rituelle Kommunikation herrschen vor und es gibt bestimmte Formen des Darstellens. Emotionen werden oft nicht verbal, sondern para-verbal oder durch Gestik und Mimik ausgedrückt; Formulierungen sind situationsbezogen, konkret, oft verkürzt und formelhaft. Es gibt nur geringe lexikalische und syntaktische Varianz und der Bereich des Individuellen wird nicht verbalisiert. Der restringierte Code ist allerdings nicht notwendig an die unteren Schichten gebunden. Er kann von allen Gesellschaftsmitgliedern verwendet werden.

Doch wenn ein Kind auf den restringierten Code beschränkt bleibt, bleibt es dem durch den Code vorstrukturierten Rollenverständnis verhaftet. Das Lernen des Kindes ist darauf beschränkt, was der restringierte Code ermöglicht. Erfahrungen werden nicht in individueller Weise dargestellt, Emotionen werden nicht über das zentrale Mittel 'Sprechen' ausgedrückt. Die syntaktische Organisation erfolgt auf niedrigem Niveau mit geringem Vokabular. Der in der Sozialisation erworbene restringierte Code hindert das Kind daran, neue Codes zu erwerben und in sie zu wechseln.

Da in allen Bildungseinrichtungen und in gehobenen Berufen die Beherrschung des elaborierten Codes Voraussetzung ist, sind Unterschichtkinder durch die sprachliche Sozialisation im restringierten Code kulturell „zurückgeblieben“, haben ein „Defizit“. Das Defizit bezog sich zunächst auf das Ausdrucksverhalten, wurde dann aber auch auf die kognitiven Fähigkeiten übertragen. Folglich wurden „mangelnde sprachliche Explizitheit im Sinne einer mangelnden Explizierungsfähigkeit interpretiert“ und „sprachliche Strukturierungsmängel als Mängel der Denkstruktur“ angesehen (Linke/Nussbaumer/Portmann 1991, S. 298). Einfacher formuliert, wurde nach Bernstein die Form sprachlicher Äußerungen als Indiz für das Denken betrachtet. Das führte zu einer massiven Kritik an Bernsteins Code-Theorie, und zwar auf der theoretischen und methodischen Ebene.

Obwohl in der Nachfolge von Bernstein zur Sprachbarrierenforschung in Deutschland (Ammon, Oevermann u.a.) Bernsteins Thesen nicht bestätigt werden konnten, wurde an ihnen sowohl in den USA als auch in der Bundesrepublik festgehalten. Es wurden kompensatorische Sprachprogramme für Dialektsprecher eingerichtet mit dem Ziel, sie zu Standardsprechern zu machen. Da der gesellschaftliche Aufstieg und höhere Bildungschancen die Be-

herrschaft des elaborierten Codes voraussetzten, sollten sich die Angehörigen der unteren Schichten den elaborierten Code aneignen und die sogenannten Sprachbarrieren überwinden, um sich den sozialen Aufstieg zu ermöglichen. Diese Förderprogramme führten jedoch dazu, dass Kinder ihren Dialekt als defizitär erlebten und die Programme ablehnten.

Trotz erheblicher theoretischer und methodischer Mängel – wie diffuse Darstellung, wenig exakte Begrifflichkeit, unterentwickeltes empirisches und analytisches Vorgehen – hatte der Ansatz Bernsteins großen Einfluss auf Soziologie, Psychologie und Erziehungswissenschaften. Er beeinflusste auch die Entwicklung der Soziolinguistik. Bernsteins Code-Begriff enthält Aspekte, die in dem neuen, umfassenden Konzept des kommunikativen sozialen Stils integriert sind, ein Konzept, das zu einem geeigneten Instrumentarium für die Analyse der kommunikativen Praxis in sozialen Welten entwickelt wurde.

3.3.3 Das Konzept des sozial kommunikativen Stils

Das Konzept des kommunikativen sozialen Stils, das derzeit umfassendste Stilkonzept, wurde im Mannheimer Projekt 'Kommunikation in der Stadt' entwickelt, das die „sozialstilistische Differenzierung zwischen unterschiedlichen sozialen Welten der deutschen Gesellschaft vom Bildungsbürgertum bis zu den 'einfachen Leuten' aus dem Arbeitermilieu“ beschrieben hat (vgl. Kallmeyer (Hg.) 1994, 1995; Keim 1995; Schwitalla 1995). Das Konzept knüpft an Arbeiten zu kulturellen Stilen an, an die neuere gesprächsanalytische Stilforschung⁵⁹ und an Bourdieus Arbeiten. Kommunikative soziale Stile, in denen sich gesellschaftliche und interaktive Bedeutungen verbinden, bilden die Brücke zwischen lokal stattfindenden Interaktionen und übergreifenden sozialen Strukturen, kulturellen Traditionen, Wissensbeständen und kulturell gebundenen Überzeugungen.

Kommunikative Stile sind Mittel zum Ausdruck von sozial-kultureller Zugehörigkeit und von sozial-kultureller Abgrenzung. Sie dienen als Mittel zum Ausdruck sozialer Präsenz auf wichtigen Schauplätzen und bilden, im Sinne Bourdieus, das Kapital für die Auseinandersetzung mit anderen sozialen Gruppen. Nach Keim (2001, S. 376) bezeichnet sozialer Stil

⁵⁹ Diese Entwicklung wird im deutschsprachigen Bereich durch Veröffentlichungen von Hinnenkamp/Selting (1989), Selting/Sandig (Hg.) (1997), Jakobs/Rothkegel (Hg.) (2001) und Keim/Schütte (2002) dokumentiert.

die von Mitgliedern einer sozialen Einheit [...] getroffene Auswahl an und Weiterentwicklung von verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen aus den ihnen zur Verfügung stehenden kulturellen Ressourcen für die Selbstpräsentation und für die Durchführung kommunikativer Aufgaben.

Stil offenbart soziale Orientierung, ist ein wesentliches soziales Unterscheidungsmerkmal und bildet sich in Kommunikationszusammenhängen in den sozialen Welten heraus. Stil entsteht in der Auseinandersetzung mit den umgebenden Lebenswelten und ihren ökologischen, sozialstrukturellen, sprachlichen und ästhetischen Bedingungen (vgl. Keim/Schütte 2002, S. 13). Dabei befinden sich Stile in ständiger Weiterentwicklung und sind genau wie die sozialen Welten dynamisch. Stile werden zu Leitvorstellungen, an denen angemessenes soziales und kommunikatives Handeln gemessen wird. Stil wird als holistisches Konzept verstanden, das heißt, alle Ausdrucksweisen auf den unterschiedlichen Ausdrucksebenen ergeben ein einheitliches Bild, das als Ganzes wahrgenommen wird (vgl. Kallmeyer 2001, S. 401; vgl. auch Keim/Schütte 2002, S. 11).

Das Konzept des kommunikativen sozialen Stils ist geeignet, um die Herstellung von sozialen Identitäten und Beziehungen zu erfassen. Es können übergreifende Strukturen in den einzelnen Sprach- und Kommunikationspraktiken beschrieben werden, und da Sprecher immer wieder auf ein aus ihrer Sicht übergeordnetes Sozialsystem referieren, zeigen sie, wie sie dieses System verstehen.

Zur Beschreibung des kommunikativen Stils sozialer Gruppen wird das Ausdrucksverhalten auf allen Ebenen berücksichtigt. Das betrifft nach Keim (2008, S. 219) vor allem:

- „– den Umgang untereinander und mit Außenstehenden: Dazu gehören Thematisierungsregeln, Regeln für Lob und Kritik, für die Bearbeitung von Problemen und Regeln für die Herstellung von Gemeinsamkeit bzw. Distanz;
- die Verwendung verschiedener Sprachen und Varietäten zur Strukturierung von Äußerungen, zur Organisation von Interaktionen und zur Symbolisierung sozialer Eigenschaften;

- die Aussprägung eines Systems sozialer Kategorien, das für die Selbst- und Fremddefinition wesentlich ist; dazu gehören Inhalt und Ausdrucksformen für kategoriendefinierende Eigenschaften und die sprachlichen Mittel und Verfahren für die Herstellung von Kategorien;
- die Bevorzugung einer bestimmten Sprachästhetik, lexikalisch (Metaphern, Phraseologismen, Formeln) und prosodisch (Rhythmik, Intonation, nicht-lexikalisierte Laute, Stimmführung und Lautstärke);
- die Bevorzugung einer bestimmten Kleidung und bestimmter Gegenstände zum Ausdruck von Geschmack: Musik, Filme, Bilder, Zeitschriften, die äußere Aufmachung (Haare, Schminke, Schmuck), Gestik und Mimik.“

Das hier skizzierte Konzept des sozial kommunikativen Stils ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung; es muss jedoch den Gegebenheiten der Untersuchung angepasst werden. Das Problem einer Übertragung liegt darin, dass es sich hier um eine dramatische Inszenierung von Familien handelt, die einer bestimmten Lebenswelt entstammen, und um Dialoge, die vom Autor konstruiert sind. Für meine Untersuchung ist relevant, welche Vorstellungen und welche Denk-, Sprech- und Handlungsweisen der Autor Kroetz verwendet, um seine Figuren als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe bzw. Schicht erkennbar zu machen. Die Analyse besteht also darin, die sprachlichen Mittel und Verfahren zu rekonstruieren, durch die der Autor seine Figuren zu Angehörigen einer bestimmten sozialen Gruppe und ihre Interaktionen als sozial typische Interaktionen erkennbar werden lässt.

Zur Analyse der dramatischen Dialoge werden – soweit möglich – die Techniken der linguistischen Konversationsanalyse verwendet,⁶⁰ deren Ziel es ist, „die Prinzipien und Mechanismen zu rekonstruieren“, die Gesprächsteilnehmer verwenden, „um soziale Ordnung im sequenziellen Handlungsvollzug herzustellen“ (Keim 2008, S. 18). Die Gesprächsanalyse geht dabei von folgenden Annahmen aus:

- Die Interaktanten stellen soziale Ordnung her.
- Die Interaktion ist bis ins Detail geordnet, das heißt, alles muss bei der Analyse einbezogen werden.
- Die Interaktionsbeiträge sind kontextbezogen und schaffen neuen Kontext.

⁶⁰ Zur Darstellung der ethnomethodologischen Konversationsanalyse vgl. Bergmann (1994, S. 3-16); zur Darstellung der gesprächsanalytischen Methodologie vgl. Kallmeyer (2005, S. 1212-1225); vgl. auch Deppermann (1999).

- Die Bedeutung einer Äußerung wird durch ihre Platzierung im Gesprächsverlauf und durch Hinweise auf situationsübergreifende Strukturen mit-hergestellt.

Auf der sequenziellen Analyse der dramatischen Dialoge baut dann die sozial-stilistische Analyse auf. Die sequenziell analysierten Dialoge werden auf die angeführten Ausdrucksdimensionen für sozialen Stil hin analysiert. Dabei werden Bezüge zu den soziologischen Lebensstilansätzen ebenso wie zu soziolinguistischen Erkenntnissen hergestellt und die sprachlich-kommunikativen Mittel beschrieben, die die Figuren verwenden, um sich als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe bzw. Schicht darzustellen und die zusammen ein holistisches Bild ihres sozialen Stils ergeben.

Die Analyse des dramatischen Entwicklungsprozesses greift auf das Marx'sche Entfremdungskonzept zurück, auf soziologische Beschreibungen von schichtspezifischen Familien- und Denkstrukturen und auf Modelle zum sozialen Aufstieg. Im Drama 'Heimarbeit' setzt Kroetz modellhaft die geschlossene Familie und ihre normative Ausrichtung an sozialtypischen Handlungsmustern und Problemlösungen in Szene. In dem Drama 'Mensch Meier' steht eine aufstiegsorientierte Arbeiterfamilie im Zentrum, die unter den Beschädigungen durch entfremdete Arbeit leidet, Arbeitslosigkeit fürchtet und gleichzeitig in der Illusion des sozialen Aufstiegs lebt. Bei der Gestaltung der innerfamiliären Dialoge und des dramatischen Entwicklungsprozesses der Personen spielen die Denk-, Handlungs- und Sprachformen eine Rolle, die in der angeführten Forschung als typisch für die in Szene gesetzten Figuren beschrieben sind. In beiden Dramen erweist sich Kroetz als scharfer Analytiker realer sozialer Verhältnisse und als genauer Beobachter der jeweiligen Handlungs- und Sprechweisen. Diese Nähe zur sozialen Realität, die beim Rezipienten bzw. Publikum Wiedererkennungseffekte auslöst, ist charakteristisch für das Genre 'Soziales Drama' und macht seine besondere Qualität aus. Kroetz reflektiert soziale Realität, analysiert soziale und psychosoziale Prozesse und konstruiert sie als dramatische Prozesse des Scheiterns oder des mühsamen Gelingens.

B. Analytischer Teil

4. Methodische Grundlagen

Im analytischen Teil der Arbeit wird die sprachliche Gestaltung der in den Dramen 'Heimarbeit' (1969) und 'Mensch Meier' (1978) dargestellten sozialen Strukturen und Prozesse erfasst. Kroetz trifft aus den ihm zur Verfügung stehenden kulturellen Ressourcen eine Auswahl an verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen, um die Werte, Routinen und Muster darzustellen, an denen sich die Figuren für die Selbstrepräsentation und für die Bewältigung und Durchführung von kommunikativen Aufgaben orientieren. Diese künstlerische Stilisierung erfolgt auf unterschiedlichen Ausdrucksebenen und ergibt ein einheitliches Bild.

Für die Analyse der Dramen ist die Beschreibung der Familienstrukturen wichtig, wie sie in den Dialogen zum Ausdruck kommen. Soziologische und soziolinguistische Arbeiten haben gezeigt, dass bestimmte Familienstrukturen und Kommunikationspraktiken charakteristisch für bestimmte gesellschaftliche Gruppen oder soziale Milieus sind. In Familien, in denen die Dominanzstrukturen und damit verbundene Aufgaben und Pflichten der Mitglieder streng geregelt sind, gibt es nur geringe Freiräume, über die verhandelt werden könnte. Die Kommunikation innerhalb der Familie erfordert deshalb nur geringe sprachliche Fertigkeiten und Ausdrucksvarianz, da auf ein selbstverständlich geteiltes Wissen zurückgegriffen wird. Solche Familienstrukturen müssen durch die Spezifik der dramatischen Dialoge zum Ausdruck gebracht werden. Bei meiner Analyse liegt der Schwerpunkt auf den Aspekten, die für die soziale Spezifik der Figuren von Bedeutung sind. Dabei orientiere ich mich an folgenden Fragen:

- Welche Werte, Normen und soziale Regeln sind für die Handlung relevant und wie werden sie verbalisiert?
- An welchen Familienrollen orientieren sich die Figuren? Welche Aufgaben und Pflichten sind dafür charakteristisch?
- Welche Bedeutung haben Sexualität, Moral und eheliche Treue und wie wird darüber gesprochen?

Außerdem sind die Szenen in den Dramen von Interesse, in denen die Differenz zwischen Normen und Werten und sozialen Regeln offenkundig werden. Dabei sind folgende Fragen zu klären:

- Wie gehen die Figuren mit sozialer Differenz um?
- Wie lösen sie ihre Probleme? Folgen sie selbstverständlichen Lösungsmustern oder werden Probleme offengelegt und Alternativen für die Bearbeitung in Betracht gezogen?

Ein weiterer Analyseaspekt ist das Verhältnis der Geschlechter zueinander und ihr Umgang miteinander. Interessant ist dabei:

- Wie sind die Geschlechterrollen bestimmt?
- Wie sind die Beziehungen zwischen den Geschlechtern gestaltet?
- Wie werden Emotionen ausgedrückt?

Bei der Analyse werde ich mich auf die Ausdrucksweisen der Figuren stützen. Meine Aufgabe ist es, zu verstehen und zu beschreiben, welchen Sinn und welche Bedeutung die Figuren ihren Äußerungen wechselseitig zuschreiben und welche soziale Ordnung sie dabei herstellen. Dabei kann auch der Bezug zu übergreifenden Sozialstrukturen rekonstruiert werden, den die Figuren durch sprachliche oder außersprachliche Hinweise herstellen oder den die Regieanweisung gibt. Bei der Analyse geht es also nicht darum, die dramatischen Dialoge an vorausgesetzten bzw. vorgegebenen Maßstäben zu messen und zu beurteilen, sondern es geht darum, aus den dramatischen Dialogen die Spezifik der Lebenswelt der Figuren zu rekonstruieren.

Dabei gehe ich folgendermaßen vor: In der sequenziellen Analyse der Szenen und Dialoge⁶¹ werden die kommunikativen Handlungen der Figuren Zug um Zug beschrieben, ebenso wie die Bedeutungen, die sie für die Figuren haben. Daraus geht die Rekonstruktion der sozialen Orientierungen und der Muster für Familienrollen hervor, den die Figuren folgen. Dann beschreibe ich die Ausdrucksformen und der sprachlichen Mittel, die die Figuren im Umgang miteinander verwenden. Sie werden in Bezug gesetzt zu soziologischen, soziolinguistischen und literaturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen.

⁶¹ Asmuth (1984, S. 72-75). In seiner Untersuchung nimmt Asmuth zu den Problemen einer Dialoganalyse Stellung, und erklärt, dass ein umfassendes dialogspezifisches Beschreibungssystem trotz mancher Ansätze bis heute fehlt: „Vorrangiger Gegenstand einer Dialogik, wie man die nötige allgemeine Gesprächstheorie nennen könnte, sind die Redewechsel und dabei besonders die Rede- oder, besser gesagt, Antwortanfänge. [...] Für die Einordnung

5. 'Heimarbeit' – Ein Kind ist kein Unglück

5.1 Handlungsverlauf und Handlungsstruktur

Das Stück 'Heimarbeit' wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung als typisch für die frühe Schaffensperiode von Kroetz betrachtet. Reinhold (1985, S. 229) charakterisiert das soziale Milieu in 'Heimarbeit' als „ländliche, gewissermaßen vorproletarische Verhältnisse. [...] Ländlicher oder städtischer Kleinbesitz bestimmen die soziale Existenz der Figuren.“⁶² Das Stück führt vor, wie eine Familie aus dem Arbeitermilieu in einem bayrischen Dorf versucht, ihren Alltag zu meistern, der von Arbeitslosigkeit, Armut, häuslicher Enge bestimmt ist.

Der Ehemann – durch einen selbstverschuldeten Unfall arbeitslos geworden – versucht durch Heimarbeit seine Rolle als Ernährer zu erfüllen. Da sein Einkommen zur Existenzsicherung der Familie nicht ausreicht, muss auch die Frau zusätzlich zu ihren Aufgaben und Pflichten im Haushalt dem Geldverdienen nachgehen. Die schulpflichtige Tochter muss Haushaltspflichten übernehmen, um die Mutter zu entlasten. Infolge eines Ehebruchs während eines Krankenhausaufenthaltes des Mannes wird die Frau schwanger. Sie bringt nach einem misslungenen Abtreibungsversuch ein krankes Kind zur Welt, das der Ehemann zutiefst ablehnt. Darauf verlässt sie, nicht zum ersten Mal, die Familie. Er ertränkt während ihrer Abwesenheit das Baby beim Baden. Die Tötung wird behördlich als Unglücksfall anerkannt. Daraufhin kehrt die Frau zur Familie zurück. Damit ist die vorherige Ordnung in der Familie wieder hergestellt.

Kroetz gibt 'Heimarbeit' den Untertitel: „Ein antidialogisches Stück in 20 Bildern“. Es entstand 1969 und wurde 1971 im Büchner-Theater in München uraufgeführt. In der damaligen Kritik wird Kroetz zum Dramatiker der Menschen „am Rande der Gesellschaft“ (Benjamin Henrichs zitiert nach Panzer

der dialogischen Replik nennt Pfister 'drei Analyseperspektiven: (1) die Relationierung der einzelnen Teile der Replik selbst, (2) die Relationierung der Replik mit den vorausgehenden Repliken derselben Figur und (3) die Relationierung der Replik mit den vorausgehenden Repliken der anderen Figuren. [...] Nur eine Untersuchung, die außer der betreffenden Replik selber und der vorhergehenden Partneräußerung auch die vorangegangenen Worte des Antwortenden einbezieht, also mindestens jeweils drei Äußerungen erfasst, wird dem komplizierte Hin und Her des Gesprächsverlaufs vom Ansatz her gerecht.“

⁶² Vgl. dazu auch den Artikel zu Franz Xaver Kroetz in *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* (Jens (Hg.) 1988, S. 787f.).

1978, S. 23), der „animalischen Grenzfälle“ (Joachim Kaiser zitiert nach Panzer ebd.), der „Leute am Rande der Soziallandschaft“ (Hellmuth Karasek zitiert nach Panzer ebd.) oder „unterhalb bürgerlicher Sprache und Bildung [...] außerhalb der bürgerlichen Geschichte“ (Reinhard Baumgart zitiert nach Panzer ebd., S. 24), der „Sprachlosen“ etikettiert (siehe Kapitel 1.2).

Anlässlich einer Darmstädter Inszenierung im Jahr 1975 von 'Lieber Fritz' wehrt sich Kroetz gegen diese weit verbreitete Sicht:

Der Anfang meiner Überlegungen, mich in das Wagnis einzulassen, ein Stück zu machen, noch dazu mit Schauspielern, die man ja so gut kennt, war, daß man mit diesem relativ frühen Stück einen Irrtum aufklären könnte, der sich zumindest nach „Heimarbeit“ und „Hartnäckig“ eingeschlichen hat, der von dem Sprachlosen, von den Dumpfen, von den Fantasielosen, Fertigen, Kaputten, Erledigten Kroetz-Figuren. Das hat sich sogar in optimistischeren Stücken, wie in „Oberösterreich“ in vielen Aufführungen fortgesetzt: die totale Kommunikationslosigkeit der Figuren, das aneinander vorbeireden, alle die Klischees. Die, glaube ich, sind eben falsch.⁶³

Das Stück ist in 20 Bilder gegliedert. Die Handlung spielt in einem „Haus außerhalb eines kleinen Ortes, mit Garten“. Die handelnden Personen sind eine Familie:

WILLY, der Vater, mittelgroß, mager, um 40 Jahre, trägt zur Arbeit eine Brille. Er hinkt merklich.

MARTHA, die Mutter, 35 Jahre, als Putzfrau tätig.

Die beiden Töchter MONIKA, 10 Jahre und URSEL, 2 Jahre alt.

Den einzelnen sehr kurzen Szenen gehen Regieanweisungen mit exakten Zeitangaben zur Dauer der jeweiligen Szene voraus. Alle Dialogwechsel erfordern mindestens die fünffache Pause der üblichen Dialogwechsel. Der Dialog – so Kroetz (2006, S. 10) –

[...] reicht für ein konventionelles Theaterstück von etwa einer halben Stunde Dauer, [...] soll aber gut 90 Minuten ohne Umbauten dauern. Das primäre Ausdrucksmittel ist nicht der Dialog, sondern die Handlung. [...] Die Sprache funktioniert bei meinen Figuren nicht, Sie haben auch keinen guten Willen. Ihre Probleme liegen so weit zurück und sind so weit fortgeschritten, daß sie

⁶³ Zit. nach Hohoff (1976, S. 189). Hohoff schreibt dazu: „Seine Stücke [...] lassen sich ziemlich leicht auf einen Nenner bringen. Sie alle zeigen Menschen unserer Zivilisation, Versager, Nieten oder Unerwünschte: Kinder, Schwachsinnige, Ungelernte, Gescheiterte, Berufsgestörte, Faulenzer, Einsame, Alte, Fantasten, Träumer und – Tiere.“ Siehe auch Kapitel 2.3.

nicht mehr in der Lage sind, sie wörtlich auszudrücken. Sie sind introvertiert. [...] Trotzdem ist die Sprache dieser Menschen präzise. Ihre Ausdrucksweise bedient sich des Dialekts, der kurz, prägnant und entlarvend ist. [...] Der Dialog ist nicht theater-, sondern wirklichkeitstreu. [...] Der Dialog ist so brüchig, löchrig, antialogisch, daß man sich schwer hineinfinden wird. Nur durch Pausen, die immer mit Beschäftigung ausgefüllt sind, ist er zu sprechen.⁶⁴

- **Bild 1** (7-8 Minuten)

In der Wohnküche. Im Radio läuft amerikanische Unterhaltungsmusik. Willy ist mit Heimarbeit beschäftigt. Martha wäscht Ursel in einem „altmodischen Wasserbottich“. Monika macht ihre Schulaufgaben. Willys Frage nach dem Essen verweist Martha an die Tochter Monika weiter. Sie fragt Monika nach Vorräten im Haus und nach den von ihr erledigten Küchenarbeiten.

- **Bild 2** (5-6 Minuten)

Abend in der Wohnküche. Martha in Unterwäsche, wäscht sich am Bottich. Willy weiter bei der Heimarbeit. Er bemerkt, dass Martha zugenommen hat und beanstandet das Fehlen eines Bades in der Wohnung. Seine Aufforderung *geh ins Bett. Ich komm gleich* löst gegenseitige Vorwürfe darüber aus, warum sie ihrer Ehepflicht nicht nachkommt.

- **Bild 3** (3-4 Minuten)

Willy kommt ins Schlafzimmer. Martha wacht wieder auf. Er will sie zum Beischlaf drängen. Sie verweigert sich ihm und wirft ihm Unverständnis ihrer Lage vor.

- **Bild 4** (7-8 Minuten)

Willy und Martha im Garten bei der Arbeit. Martha teilt mit, dass sie von einem anderen schwanger sei. Sie sei „ausgenutzt“ worden. Willy will das Kind nicht annehmen. Sie möchte es zur Adoption frei geben. Er schlägt eine Abtreibung vor.

- **Bild 5** (5-6 Minuten)

Nachts in der Wohnküche. Willy arbeitet. Martha beginnt mit dem Abtreibungsversuch, dann versuchen sie ihn gemeinsam durchzuführen.

⁶⁴ Vgl. bezüglich Kroetz' Sicht zum Dialekt und seine Realisierung in den Stücken auch Kapitel 2.4.

- **Bild 6** (5-6 Minuten)

Im Garten. Willy hackt Holz im Schuppen. Martha bittet Willy um das Moped, mit dem sie zur Entbindung ins Krankenhaus fahren möchte. Er schlägt eine Entbindung zu Hause vor, doch das lehnt sie ab. Sie bittet ihn, sie im Krankenhaus zu besuchen.

- **Bild 7** (3-4 Minuten)

Im Krankenhaus. Willy an Marthas Bett. Er möchte sein Moped abholen, mit dem sie zur Klinik gefahren ist. Sie beschreibt das Kind (ein Junge), das Beulen am Kopf hat. Er hält es für eine Missgeburt.

- **Bild 8** (4-5 Minuten)

Wieder in der Wohnküche. Martha wickelt das Baby. Willy sitzt an seiner Heimarbeit. Monika spült das Geschirr. Willy bezeichnet das Kind als „Krüppel“, der nie adoptiert wird und schließt daraus auf den Vater. Sie widerspricht. Monika mischt sich fragend ein.

- **Bild 9** (4-5 Minuten)

Im Schlafzimmer. Martha und Willy im Bett. Es gibt eine Auseinandersetzung darüber, warum das Neugeborene mehr schreit als die eigenen Kinder. Willy fühlt sich dadurch gestört und unfähig zum Beischlaf.

- **Bild 10** (4-5 Minuten)

In der Wohnküche. Alle sind in Sonntagskleidung und in Vorbereitung zu einem Spaziergang. Willy weigert sich mitzugehen, wenn das Baby mitkommt, da er nicht will, dass die Leute über die Familie mit dem außerehe-lichen Kind reden. Das Baby bleibt zuhause.

- **Bild 11** (3-4 Minuten)

Familie am Sonntagabend im Biergarten. Monika und Ursel spielen. Weil es kühl wird, möchte Martha nach Hause, um den Kinderwagen mit dem Baby vom Fenster zu nehmen. Er weigert sich. Sie droht ihm, dass er seine Sturheit bereuen werde.

- **Bild 12** (4-5 Minuten)

Wieder in der Wohnküche. Willy arbeitet. Während Martha den Boden putzt, kündigt sie an, dass sie ihn verlässt, wenn er das Kind nicht akzeptiert.

- **Bild 13** (5-6 Minuten)

Willy arbeitet in der Wohnküche. Martha kommt im Mantel mit einem Koffer. Sie teilt ihm mit, dass sie ihn nun verlässt. Da sie zu ihren Eltern geht, muss sie die Kinder zurücklassen.

- **Bild 14** (5-6 Minuten)

Willy, Monika und Ursel in der Wohnküche beim Abendessen. Monika weist darauf hin, dass die Mutter schon einmal die Familie verlassen hat. Willy befiehlt ihr, die Hausarbeit zu machen und sich um das Baby zu kümmern. Beides tut sie bereitwillig.

- **Bild 15** (2-3 Minuten)

Willy in der Wohnküche auf dem Sofa, Radiomusik im Hintergrund. Er stiert auf eine Zeitung und onaniert. Monika wacht vom Schreien des Babys auf, und Willy fordert sie auf, sich um das Baby zu kümmern.

- **Bild 16** (6-7 Minuten)

In der Nacht in der Wohnküche, Willy arbeitet, das Radio läuft. Monika wird wieder vom Weinen des Babys wach. Willy befiehlt ihr, das Kind zu ignorieren, und schickt sie zurück ins Bett. Er ertränkt das Kind beim Baden.

- **Bild 17** (3-4 Minuten)

Ein Sommertag im Schrebergarten von Marthas Eltern. Willy, sauber gekleidet, zu Besuch bei Martha. Er teilt ihr mit, dass das Kind an Lungenentzündung gestorben ist und bittet sie zurückkommen. Sie weigert sich.

- **Bild 18** (3-4 Minuten)

Im Vorgarten. Willy, Monika und Ursel haben die Mutter heimgeholt. Sie, noch den Koffer in der Hand, sieht ein Kreuz. Willy behauptet scherzhaft, das sei das Grab des Kindes, er habe es erwürgt. Monika klärt auf, dass im Grab ein überfahrener Hund begraben liegt.

- **Bild 19** (2-3 Minuten)

Die Familie steht, schön gekleidet, auf dem Friedhof am Grab des Kindes. Willy behauptet, das Kind sei beim Baden ertrunken. Das sei von der Polizei als Unfall bestätigt worden.

● **Bild 20** (4-5 Minuten)

Die Familie am Abend in der Wohnküche. Martha räumt den Tisch ab, Willy arbeitet, die Kinder sind im Schlafanzug. Monika berichtet, dass während der Abwesenheit der Mutter der Tagesablauf anders gewesen sei. Martha verspricht, nun habe *alles wieder seine Ordnung*. Willy berührt Martha und sagt: *Jetzt bist wieder da*.

5.1.1 Analysekriterien

Nach der kurzen Beschreibung des Handlungsverlaufs wird im Folgenden der Zusammenhang zwischen Kommunikation, Sprache und sozialem Milieu unter Rückgriff auf soziologische und soziolinguistische bzw. soziostilistische Forschungen (siehe Kapitel 3) analysiert. Ich beziehe mich vor allem auf folgende Theorien und folgende Konzepte: auf Bernsteins Ansatz zu schichten-spezifischen Codes, Familien- und Erziehungsmodellen (siehe Kapitel 3.3.2), auf Goffmans interaktionistische Theorie zur Selbst- und Fremddarstellung (siehe Kapitel 3.3.1) und auf Bourdieus Lebensstilansatz zum Zusammenhang von Sozialisation und Geschmack (siehe Kapitel 3.2.2). Diese Ansätze sind in das Konzept des kommunikativen sozialen Stils integriert, das in den Mannheimer Untersuchungen „Kommunikation in der Stadt“ entwickelt wurde (siehe Kapitel 3.3.3). Für die Analyse der Sprach- und Kommunikationsformen, die Kroetz in ‘Heimarbeit’ in Szene setzt, beziehe ich mich vor allem auf die sozialstilistische Untersuchung von Inken Keim (1995) zu einer Sozialwelt von Arbeiterfrauen in Mannheim. Die in den Untersuchungen zu realen sozialen Gruppen gefundenen Stilmerkmale werden in Bezug gesetzt zur szenischen Darstellung der Lebenswelt einer Hilfsarbeiterfamilie in ‘Heimarbeit’. Von Interesse sind besonders folgende Stilaspekte:

- Ausdrucksformen für Vorstellungen in Bezug auf Sauberkeit, Ordnung, Familienwerte, soziale Kontrolle;
- Themen und die Art und Weise ihrer Behandlung;
- Formen des Umgangs miteinander;
- bevorzugte Formeln, Maximen und Sprichwörter;
- bevorzugter Geschmack;
- dialektale und gesprochensprachliche Merkmale (Elisionen, Verschleifungen, Verkürzungen, Ellipsen etc.).

5.1.2 Analyseschritte

Im Drama weisen die Eigenschaften auf den oben genannten Ausdrucksebenen auf ein voraussetzungsreiches Reden, wie es bei engen, geschlossenen sozialen Gruppen/Familien vorkommt. Reden findet im Rahmen des alltäglichen Handelns statt und ist Ausdruck von sozialspezifischen Routinen und Praktiken.

Zum Verständnis der Dialoge muss das Hintergrundwissen der Figuren rekonstruiert werden. Die Bedeutung des knappen, verkürzten Sprechens, durchsetzt mit Formeln und dialektalen Redewendungen kann nur aus dem Kontext und durch die Analyse der Interaktionsstruktur erschlossen werden.

Meine Analyse bezieht sich auf die folgenden Aspekte des Dramas ‘Heimarbeit’:

- Familienordnung auf Existenzminimum (Kapitel 5.2): Durch die Wohn- und Arbeitsverhältnisse, die Sprech- und Handlungsweisen und durch den Umgang der Familienmitglieder miteinander werden die Lebenswelt und die in der Familie gültigen Normen und Werte dargestellt.
- Marthas Ehebruch und seine Bearbeitung (Kapitel 5.3): Nach dem Ehebruch verwendet Martha verschiedene Strategien zur Vermeidung der Auflösung ihrer Ehe, die durch die illegitime Schwangerschaft bedroht ist. Mit Unterstützung von Willy wird die Beseitigung des Störfaktors durch Abtreibung versucht. Der Versuch misslingt und das Kind wird geboren.
- Innerfamiliäre Bewältigung des Problems und der Versuch, den Schein von Normalität nach außen hin zu bewahren (Kapitel 5.4). Nach dem gescheiterten Abtreibungsversuch soll Willy den Rollen als Ehemann und Vater (des Neugeborenen) nach außen hin nachkommen, um das Ansehen der Familie aufrecht zu erhalten. Doch das behinderte Kind führt zur radikalen Ablehnung der Vaterrolle und zur Vertiefung des innerfamiliären Konflikts. Martha verlässt das Haus und schafft dadurch die Voraussetzungen, dass der Mord geschehen kann.
- Renormalisierung der familiären Ordnung (Kapitel 5.5): Nach der Beseitigung des Störfaktors kehrt Martha nach Hause zurück. Interessant ist die innerfamiliäre Bearbeitung des Kindesmords: Willy deutet ihn in einem raffinierten doppeldeutigen Spiel seiner Frau gegenüber an; explizit gesprochen wird darüber nur in der polizeilich festgestellten Version, die

Willy moralisch und rechtlich entlastet. Damit ist auch Martha bereit, wieder ihre Rolle als Mutter, Haus- und Ehefrau zu übernehmen und die familiäre Ordnung wieder herzustellen.

5.2 Familienordnung auf Existenzminimum

5.2.1 Gestörte familiäre Arbeitsteilung

Bereits die Regieanweisung zum ersten Bild führt in die äußerst einfachen Lebensumstände: Die Szene spielt am Vorabend in der Wohnküche. Im Raum stehen „mehrere Zentnersäcke Samen“ herum. Die Familienmitglieder gehen, „jeder auf seine Tätigkeit konzentriert“, ihren Tätigkeiten nach. Der Vater Willy verrichtet „gleichmäßig und Kräfte sparend“ seine Heimarbeit. Er füllt mit einem kleinen Messbecher Samen in Tüten. Die Mutter Martha badet in einem „altmodischen Wasserbottich“ „hektisch und nervös“ die kleine Tochter Ursel. Die größere Tochter Monika schreibt „laut vor sich her buchstabierend“ ihre Schulaufgaben am Küchentisch. Im Hintergrund läuft im amerikanischen Sender AFN Unterhaltungsmusik.

Dieser Szenen-Aufbau ist charakteristisch für die Wohnverhältnisse im unteren Arbeitermilieu. Er enthält viele Aspekte, die Rosenbaum (1992, S. 173) in ihrer Untersuchung zum typischen häuslichen Leben in Arbeiterfamilien folgendermaßen beschreibt:

Die Küche diene der Arbeiterfamilie als multifunktionaler Raum zum Wohnen, Kochen, Waschen usw. Da die einzige Wasserstelle in der Küche war, diene sie außerdem für alle Haushaltsangehörigen als Waschraum. Darüber hinaus fungierte sie als Esszimmer und allgemeiner Aufenthaltsraum der Familie. Dort machte [...] der Vater nach der Heimkehr sein Nickerchen, dort nähte und stopfte die Mutter, hielten sich bei schlechtem Wetter die Kinder auf, machten ihre Schularbeiten etc. Auch das abendliche Zusammensein der Familie spielte sich in der Küche ab.⁶⁵

Kroetz ordnet der Wohnküche in 'Heimarbeit' eine darüber hinausgehende Funktion zu: Sie dient auch als Lager- und Arbeitsraum für Willys Heimarbeit. Damit ist der Lebensraum der Familie noch enger und die Lebensverhältnisse noch eingeschränkter als die von Rosenbaum beschriebenen Verhältnisse in der typischen Arbeiterfamilie.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Wahrhaftig (1980, S. 78): „Je mehr Besitz in Händen der Familie [ist], desto mehr [wird] die Küche innerhalb der Wohnung dezentralisiert [...]. Je weniger Besitz die Familie [hat], desto zentralisierter [ist] die Küche innerhalb der Wohnung und desto wichtiger [ist] die Rolle, die sie im sozialen Leben der Familie [spielt].“

Die im Hintergrund zu hörende Unterhaltungsmusik im Sender AFN gibt einen Hinweis auf die lokale und zeitliche Einordnung des Stückes und auf die geschmackliche Ausrichtung des Medienkonsums der Familie: AFN (American Forces Network) war der Sender der in Süddeutschland stationierten amerikanischen Armee in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Dessen Musikprogramm wurde vorwiegend von der Unterschicht konsumiert, obwohl sie in der Regel die englische Sprache nicht beherrschte. In der Mittelschicht bewertete man den Sender abschätzig als „Ami-Sender“ und seine Unterhaltungsmusik als „Negermusik“.

Bourdieu (siehe Kapitel 3.2.2) ordnet den unteren Schichten, den Arbeitern und Bauern, den volkstümlichen Geschmack zu, der die Dinge als selbstverständlich hinnimmt, „und ihren Wert danach beurteilt, was man praktisch damit anfangen kann. Es ist ein Habitus, der die Dinge gar nicht weiter ästhetisiert, sondern schlicht auf ihre Funktionalität, ihren praktischen Zweck [...] beurteilt“ (Abels 2009, S. 313). Zu dem volkstümlichen Geschmack gehört auch die Präferenz für einfache, eingängige Melodien, wie sie zum Beispiel in Unterhaltungs- und Schlagermusik zu finden sind.

Bereits im ersten Bild wird im Umgang der Personen miteinander die Brüchigkeit des traditionellen Familienmodells aufgezeigt (vgl. Bott 1956). Nach diesem Modell verdient der Ehemann den Lebensunterhalt für die Familie, die Ehefrau ist verantwortlich für die Haushaltsführung und die Kinderbetreuung. In der in *‘Heimarbeit’* gezeigten Familie dagegen ist diese Arbeitsteilung gestört. Marthas „hektische“ und „nervöse“ Arbeitsbewegungen im Kontrast zu Willys „gleichmäßigen“ und „Kräfte sparenden“ Bewegungen zeigen rein visuell die Arbeitsüberlastung der Frau und deuten auf familiäre Spannungen hin.

Der Dialog im ersten Bild (Kroetz 2006, S. 13) führt die aktuelle Rollenverteilung in der Familie vor:

- 1 WILLY Was haben mir zum Essen?
- 2 MARTHA Mußt die Monika fragen.
- 3 WILLY Monika, was haben mir zum Essen?
- 4 MONIKA (hört nicht.)
- 5 WILLY Was mir zum Essen haben!
- 6 MONIKA Kartoffeln hast von Zumittag übrig lassen. Die sind da. Und Fleisch nicht mehr.

- 7 MARTHA Sind Eier da?
- 8 MONIKA Eier auch.
(Großes Intervall)
- 9 MONIKA (vor sich hin buchstabierend) Schwingen nennt man die Flügel bei den großen Vögeln ...
- 10 WILLY Was essen mir dann?
- 11 MARTHA Kartoffel und Spiegelei. Wenn ich beim Putzen bin, schau ich nicht, ob was zum Essen da ist. Das müßts dann schon ihr machen.
- 12 MONIKA Und was kriegen mir?
- 13 MARTHA Pudding, wenn eine Milch da ist.
- 14 MONIKA Soll ich schauen?
- 15 WILLY Mach deine Aufgaben und sei still.

Auf Willys Frage: *Was haben wir zum Essen* (1) reagiert Martha, verweist aber auf die Tochter Monika, dass diese für das Essenmachen zuständig sei: *Mußt die Monika fragen* (2). Willy stellt dann dieselbe Frage an Monika, das heißt, er behandelt die Übertragung von Haushaltsaufgaben an die Tochter als selbstverständlich. In diesen ersten Sequenzen wird bereits deutlich, dass es in der Familie eine Verschiebung von Rollenzuständigkeiten gegeben hat.

Die 10jährige Monika, die in ihre Hausaufgaben vertieft ist, reagiert auf die an sie gerichtete Frage des Vaters (3) zunächst nicht (4). Der Vater wiederholt die Frage nachdrücklich in elliptischer Form: *Was mir zum Essen haben!* (5) (zu ergänzen ist: *will ich wissen*). Darauf erinnert ihn Monika daran, dass vom Mittagessen noch Kartoffeln übrig sind, Fleisch fehle aber, da er es aufgegessen hat (6). Die Antwort zeigt, dass Monika Haushaltsaufgaben übernommen hat und für die Planung der Mahlzeiten zuständig ist. Auch Marthas nachfolgende Frage *Sind Eier da?* (7), die Monika positiv beantwortet mit *Eier auch* (8), weist in dieselbe Richtung: Nicht Martha, sondern Monika hat den Überblick über den Lebensmittelvorrat. Marthas Frage zeigt aber auch gleichzeitig, dass sie sich – weil sie den Einkauf an Monika delegiert hat – weiterhin verantwortlich für die Herstellung des Essens fühlt. Damit ist für Mutter und Tochter geklärt, was zum Abendessen angerichtet werden kann.

Nach längerem Schweigen (*großes Intervall*) fragt Willy zum dritten Mal *Was essen mir dann?* (10). Mit dem angefügten *dann* wird die Frage zu einem elliptischen Konditionalsatz. Zu ergänzen ist: wenn nur noch Kartoffeln und Eier da sind?⁶⁶ Nun wird Martha explizit: *Kartoffel und Spiegelei: Wenn ich beim Putzen bin, schau ich nicht, ob was zum Essen da ist. Das müßts dann schon ihr machen* (11). Das ist ein gereizter Ausbruch auf Willys hartnäckige Fragen nach dem Essen. Marthas Äußerung ist sowohl Vorwurf als auch Verteidigung und zugleich eine Feststellung über die „neue“ Aufteilung von Zuständigkeiten: Sie kann sich nicht um den Haushalt kümmern, weil sie putzen geht, das heißt, außer Haus arbeitet, um zum Lebensunterhalt beizutragen, und deshalb einen Teil der Haushaltsführung an die Tochter delegiert hat. Sie fordert Willy auf, sich an diese Regelung zu halten und gegebenenfalls die Tochter zu unterstützen.

Im Anschluss daran fragt Monika, was sie und ihre Schwester am Abend essen werden (12). Die einschränkende Antwort ist: *Pudding, wenn eine Milch da ist* (13), das heißt die Kinder bekommen etwas anderes als die Erwachsenen, etwas „Süßes und Billigeres.“⁶⁷ Das folgende Angebot von Monika: *Soll ich schauen?* (14) wird von Willy abgeblockt *Mach deine Aufgaben und sei still* (15), das heißt, er unterbindet Monikas Angebot zur Kooperation mit der Mutter. Er kritisiert indirekt, dass die Tochter weitergehende Hausarbeit übernehmen möchte.

In dieser Eingangsszene wird durch die Art der Interaktion zwischen den Figuren in knappen Zügen die Familienstruktur deutlich: Die Männerrolle besteht in der Ausführung der Heimarbeit, die Frauenrolle in der Haushaltsführung. Willy fordert von Martha die Erfüllung ihrer Hausfrauenrolle. Doch Martha erfüllt diese Rolle nur noch zum Teil und hat eine von der normalen Aufgabenverteilung abweichende Regelung eingeführt hat: Bestimmte Tätig-

⁶⁶ Neef (1988, S. 100f.) erläutert die Ernährung in unteren Schichten: „Für Fleisch, Fleischwaren, Fett, Brot und Alkohol [wird] das meiste Geld ausgegeben. Der Anteil der Ausgaben für Ernährung und Genußmittel [liegt] überall bei 50 bis 70 Prozent des Gesamtbudgets. Quantitativ [stehen] Kartoffeln an der Spitze der verzehrten Lebensmittel.“

⁶⁷ Ortmann (zitiert nach Neuland 1978, S. 49): „Die Bedürfnisse aller anderen Familienmitglieder, und damit vor allem der Kinder, unterliegen starken Restriktionen, da die Ruhe- und Ernährungsbedürfnisse des Vaters den Vorrang haben. Insofern ist die [...] Zentrierung der affektiven Aufmerksamkeit der Eltern auf ihre Kinder nicht zu verwechseln mit einer Kind-zentriertheit der Familie. Das Familiengeschehen zentriert sich vielmehr auf die für die materielle Sicherheit der Familie wichtige Person: den Vater und die Erhaltung seiner physischen Arbeitskraft.“

keiten im Haushalt hat sie an die Tochter Monika delegiert, die diese Aufgaben auch bereitwillig übernommen hat. Die Übertragung von Aufgaben an Monika begründet Martha durch die Putzarbeit außer Haus. Nach Rosenbaum (1992, S. 211) wird die strenge Aufgabenteilung in Ehen verstärkt durch die ausgeprägte Männerdominanz. Die Frau hat neben ihrem außerhäuslichen Erwerb die Hausarbeit weiterhin zu bewältigen, da der Mann sich an der Hausarbeit nicht beteiligt. „Was sie nicht schaffte, wurde auf die Kinder, insbesondere auf die Töchter abgewälzt, die damit tendenziell überfordert wurden“ (Rosenbaum 1992, S. 211).

Das Essen hat im Alltag einer Arbeiterfamilie, der von Knappheit gekennzeichnet ist, einen zentralen Stellenwert (siehe Kapitel 3.2.2). Die unterschiedliche Ernährung des Vaters einerseits und der Kinder und Mutter andererseits gilt in dieser Lebenswelt als selbstverständlich. Studien über die Bedeutung des Essens und Essensrituale weisen darauf hin, dass dem Vater größere Portionen und das qualitativ bessere Essen, zum Beispiel ‘das Fleisch’ im Eintopf zugestanden habe. In Rosenbaums Studie (1992, S. 158ff.) antwortet eine Informantin auf die Frage, ob diese Bevorzugung des Vaters in der Familie Ärger gegeben hätte: „Och nein, er mußte ja arbeiten; er hatte ein schweres Los. Wenn ich zurückblicke, tagaus, tagein.“ Rosenbaum ergänzt:

[...] daß die Mutter auch den ganzen Tag schwer arbeitete, neben der Bewältigung des großen Haushalts noch vielfältigem Nebenerwerb nachging und über lange Jahre mit schöner Regelmäßigkeit schwanger wurde, zählte demgegenüber ganz ersichtlich nicht bzw. entschieden weniger.

5.2.2 Elterliche Übereinkunft in der Erziehung

Nach Willys Intervention wechselt Monika das Thema. Sie hat eine Frage zu ihren Schulaufgaben:

- 16 MONIKA Wie schreibt man Rhythmus?
- 17 WILLY Was?
- 18 MONIKA Rhythmus.
- 19 WILLY Sag ihr, wie man das schreibt.
- 20 MARTHA Ich wasch jetzt die Ursel.
- 21 WILLY Für was brauchst das?
- 22 MONIKA Das haben mir heute in Singen schreiben müssen. Y und th.

- 23 WILLY Was die lernen.
- 24 MONIKA Und wie schreibt man...
- 25 MARTHA Jetzt gib eine Ruh und mach die Aufgaben.
- 26 WILLY Was die alles lernen. Das ham mir nicht gelernt.
- 27 MARTHA Hast das Geschirr abgewaschen, wie ich gesagt hab?
- 28 MONIKA (hört nicht.)
- 29 MARTHA Obst abgewaschen hast, wie ich gesagt hab!
- 30 MONIKA Schon lang.
- 31 MARTHA (nach einer Pause) Daß ich nicht auch noch abwaschen muß, wenn ich heimkomm.
- 32 (Martha ist mit Ursel fertig. Sie gibt sie in einem großen Handtuch Monika.)
- 33 MARTHA Nimms. Paß auf, daß zugedeckt bleibt. Ich koch.
(Kroetz 2006, S. 14)

In dieser Interaktion finden sich parallele Handlungsmuster zum vorangehenden Teil. Auf Monikas unadressierte Frage, wie man das Wort *Rhythmus* (16) schreibt, reagiert der Vater; das heißt, er sieht sich zuständig für Fragen bei der Hausarbeit. Doch dann schiebt er im Befehlston die Frage der Mutter zu *Sag ihr, wie man das schreibt* (19), was die Vermutung nahe legt, dass er die Frage nicht beantworten kann. Die Mutter weist die Frage zurück mit der Begründung, dass sie gerade die kleine Tochter zu versorgen hat *Ich wasch jetzt die Ursel* (20); das zeigt, dass sie nicht bereit ist, die Aufgabe des Vaters zu übernehmen, während sie die eigene erledigt. Anstelle einer Antwort auf Monikas Frage stellt Willy die Gegenfrage nach dem Sinn der Aufgabe *Für was brauchst das?* (21), bezweifelt deren Sinn in *Was die lernen* (23) und *Was die alles lernen*, und stellt dann den Unterschied zur eigenen Schulzeit fest *Das ham mir nicht gelernt.* (26). Damit gesteht er implizit, dass er die Frage nicht beantworten kann. Aber Monika fragt weiter: *Und wie schreibt man...* (24), wird jedoch von der Mutter unterbrochen und zurechtgewiesen: *Jetzt gib eine Ruh und mach die Aufgaben.* (25).

Der Vater kann der Tochter nicht bei den Schularbeiten helfen, die Mutter zeigt sich nicht zuständig für solche Bereiche. Außerdem unterbrechen beide Elternteile die Kommunikation zwischen dem jeweils anderen und der Tochter, sobald der Austausch über die engen Zuständigkeitsgrenzen hinaus zu gehen droht. Beide Elternteile haben ihre festen Zuständigkeitsbereiche, und jeder setzt der Tochter gegenüber die Relevanz des eigenen durch. Gleichzeitig wacht jeder Elternteil darüber, dass keine spontane Interaktion zwischen dem jeweils anderen und der Tochter zustande kommt. Die Tochter wird sofort unterbrochen mit der Aufforderung zu schweigen und sich in ihre Rolle einzufügen.

In seinem Artikel 'Heranwachsen in einer Arbeiterfamilie' stellt Ortmann (1978, S. 47f.) fest:

Die zentrale Forderung an das Verhalten eines Kindes in einer Arbeiterfamilie ist die nach 'Bravheit', nach dem Gehorsam gegenüber den von den Eltern aufgestellten Forderungen. [...] Ein braves Kind richtet sich ganz und gar nach den „Vorschriften“, die die Eltern setzen, dadurch aber nach den allgemein in der Arbeiterschicht anerkannten sozialen Normen. [...] Wo Normen des sozialen Verhaltens eher 'empfangen' als 'interpretiert' werden [...], liegt die Betonung auf dem imperativen Charakter dieser Normen, deren Legitimation nicht erst durch rationale Begründungen hergestellt zu werden braucht. Auf die Frage nach dem 'Warum' gilt nur die Antwort: Weil es so richtig ist.

Kurz danach schaltet sich Martha wieder als Kontrollinstanz ein und fragt die Tochter, ob sie das von ihr verordnete Geschirrspülen erledigt hat (27, 29). Monika, die wieder in die Hausaufgaben vertieft ist, gibt erst beim zweiten Mal eine positive Rückmeldung (30). Nach einer längeren Pause kommt die Reaktion von Martha als verstecktes Lob, das die Form einer impliziten Entschuldigung hat (zu ergänzen ist hier *Danke, es ist schön:*) *Dass ich nicht auch noch abwaschen muss, wenn ich heimkomm* (31). In dieser Form des Lobes setzt sie nicht Monikas Leistung in den Vordergrund (zum Beispiel durch *schön, dass du das gemacht hast*, sondern die dadurch für sie selbst entstandene Arbeitsentlastung. Diese Art des Lobens, bei dem nicht die Leistung des anderen im Vordergrund steht, sondern der Vorteil, der für einen selbst durch die Leistung des anderen entsteht, hat sozialspezifische Qualität. Sie kommt auch bei den in Mannheim beschriebenen Arbeiterfrauen vor: Im Zentrum steht die Eigenperspektive bzw. der Eigennutzen. Von dieser Art des Lobens kann man jedoch nicht auf die Qualität der emotionalen Beziehung zwischen dem Lobenden und dem Gelobten schließen, in unserem Fall auf eine eher

lieblose Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Nach Rosenbaum (1992, S. 202) darf man aus dem auffallenden Mangel an gezeigter Zärtlichkeit gegenüber dem Kind nicht auf mangelnde Zuneigung schließen.

Die schweren Lebensbedingungen der Arbeiterschaft legte von vornherein wenig Zeit und Energie für die Pflege und Kultivierung der persönlichen Beziehungen nahe. Ebenso spielten die engen Wohnverhältnisse eine große Rolle, da räumlicher Rückzug und Distanzierung kaum möglich war, wurde die „notwendige und psychische Abgrenzung“ durch den Umgangsstil erreicht [...]. Der Umgang der Menschen untereinander ist immer auch Ergebnis eines bestimmten gesellschaftlichen oder schichtspezifischen Habitus [...]. Im Allgemeinen kann sich ein liebevoller Umgang in Familien dort etablieren, wo die Familie mehr als nur ein ökonomischer und sexueller Zweckverband ist.

In der auffallenden Reaktion Marthas (31), ebenso wie in ihrem vorangegangenen Ausbruch gegenüber Willy (11) scheint das zentrale Familienproblem durch, das erst in den folgenden Bildern entfaltet wird. Marthas eigene Überlastung wird im ersten Bild noch nicht offen thematisiert, sondern durch Andeutungen und gereizte Reaktionen ausgedrückt. Ähnliches beobachtet Schreyer (1991, S. 77) in ihrer Untersuchung:

[Das] Handeln in Konfliktsituationen [...], unterscheidet sich von dem von „früher“ zunächst einmal im Aufschieben der Thematisierung von Erwartungshaltung und Groll. Bereits dieses Aufschieben und „Schlucken“ scheint wider besseres Wissen zu geschehen.⁶⁸

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Eheleute untereinander in fest vorgegebenen Handlungsschemata mit fester Aufgabenverteilung handeln. Die Interaktion in der Familie bezieht sich auf die Ausführung von Alltagshandlungen. Die Eltern blockieren jede eigenständige Handlung des Kindes. Auf diese Art sozialisieren sie es zum Gehorsam. Sprachliche Äußerungen sind im Wesentlichen Fragen, Feststellungen und Anweisungen. Es gibt kaum argumentative Sequenzen. Der Satzbau ist häufig elliptisch. Diese Sprechweise hat Merkmale des „restringierten Code“, den Bernstein als typisch für den

⁶⁸ In ihrer Magisterarbeit *‘Weibliche familiäre Arbeit und männliche Dauererwerbslosigkeit im Arbeitermilieu ... des werd hart für a Frau, wenn der Mo sei Stell verliert’* untersucht die Autorin Fallstudien über Arbeiterfrauen und deren Handlungspraxis beim Austragen von Konflikten, die ausgelöst sind durch die Arbeitslosensituation der Ehemänner. Der Konfliktsschwerpunkt liegt in der Überbelastung der Frau durch außerhäusliche Erwerbstätigkeit und durch zusätzlich anfallende Arbeiten im Haushalt. „[...] Manchmal gibt man ganz schön contra. Ohne daß mers eigentlich will ne. [...] Mer is a selber dann viel gereizter irgendwie, weil mer sich a der Situation irgendwie net gewachsen fühlt, weil mer se überfordert fühlt. Mer woäß zwar, des is jetzt des Falscheste, wasd tust, aber mer tuts trotzdem.“

Sprachgebrauch der Unterschicht beschrieben hat.⁶⁹ Auch Burger und Matt ordnen Kroetz' Sprachstil in den frühen Stücken in diese soziolinguistische Richtung ein: „Der ansatz von F.X. Kroetz ist soziolinguistischer natur. Der autor geht unverkennbar aus von der gegenwärtigen diskussion um sprachbarrieren und schichtenspezifischen sprachgebrauch“ (Burger/Matt 1974, S. 270).⁷⁰

Auch der Schreibduktus (der Sprachstil und die Schreibweise), den Kroetz in 'Heimarbeit' verwendet, unterstützt diese Interpretation. Außerdem weist der Dialogtext einige für den süddeutschen bzw. bairischen Sprachraum typische Eigenheiten auf:

- Das Personalpronomen *du* wird sehr häufig ausgelassen: *Mußt die Monika fragen* (3).
- Das Pronomen *wir* wird zu *mir*: *Was haben mir zum Essen?* (1).
- Im Partizip II der starken Verben kann das Präfix *ge-* wegfallen: *hast übrig lassen* (6).
- Verb und Personalpronomen in der 2. Person Plural werden verschliffen: *müsst ihr* wird zu *müßts*.
- Zur Intensivierung wird diese Form mit der hochdeutschen gedoppelt *müßts dann schon ihr machen* (11).
- Mengenbezeichnungen werden mit Artikel gebraucht: *eine Milch* (13).
- *haben* kann zu *ham* verschliffen werden: *Das ham mir nicht gelernt* (26).
- *Ob du* wird zu *obst* (29).

⁶⁹ Vgl. dazu auch Hess-Lüttich (1985, S. 298): „Diese Theorie [...] postulierte die sozial unterschiedliche Verteilung sprachlicher Kompetenzen, die sich in dem gesellschaftlich akzeptierten und institutionell etablierten 'elaborierten Code' der bürgerlichen 'middle class' mit seinen spezifischen linguistischen Merkmalen einerseits und dem kognitiv defizitären und sozial sanktionierten 'restringierten Code' der 'working class' andererseits niederschlugen, dessen Sprecher sich konsequenterweise durch sprachliche Barrieren am gesellschaftlichen Aufstieg gehindert sahen.“

⁷⁰ Burger/Matt (1974, S. 270) konnten am Beispiel einer soziolinguistischen Analyse und literaturpsychologischen Interpretation des Stückes 'Oberösterreich' aufzeigen, so Hess-Lüttich (1985, S. 298), dass im dramatischen Dialog nicht nur 'zahlreiche Eigenarten des Kroetzschen Sprachduktus' vorkommen, sondern dass er auch 'von einer alltäglich gesprochenen Sprache' abweicht; er erscheine Burger/Matt (1974, S. 279) „in einem sehr präzisen sinne 'restringiert' – wenngleich die merkmale nicht in allen teilen mit empirischen soziolinguistischen daten korrelieren“.

Über die grammatikalischen und syntaktischen Mundart-Besonderheiten im Damentext von Marieluise Fleißer, der Vorläuferin von Kroetz, erklärt Elm, dass diese „*Sprache zwar vom Dialekt herrührt*, aber in Hochdeutsch niedergeschrieben ist.“ „So ist es eine dem bayrischen Dialekt verbundene Sprache. Aber es ist eine volkssprachlich fundierte Kunstsprache“, ⁷¹ mit der sie, wie ihr literarischer Sohn Kroetz, besonders in den frühen Stücken auch realitätsverbundene Themen behandelt.

Carl (1977, S. 323) hat das erste Bild von ‘Heimarbeit’ sehr treffend ein Tableau genannt. Seiner Beschreibung kann man nur zustimmen, denn sie erfasst auch Aspekte meiner Analyse:

Das Stück setzt ein mit einem Tableau; das Milieu wird zwar nicht durch die naturalistisch ‘echte’ Kulisse, sondern durch Gesten und Tätigkeiten gekennzeichnet, die Funktion ist jedoch die gleiche: der Zuschauer wird ‘eingestimmt’. Er registriert sowohl die wirtschaftliche Situation dieser Familie, als auch deren Auswirkung auf das Verhalten der Personen. Mit dem Sprechtext der 1. Szene ist auch das Sprachverhalten als das der Unterschicht gekennzeichnet. [...] Kroetz steht in diesen Jahren (um 1970) offensichtlich unter dem Einfluß der Theorie der schichtenspezifischen Sprachbarrieren; den Kreis zwischen Herkunftsmilieu, Sozialisationserfahrung, Rollenverständnis und eigenem Erziehungsverhalten sieht er als weitgehend geschlossen an. Die Sprache ist das Indiz (aber nicht die Ursache) für die Zugehörigkeit zu diesem Regelkreis.

Panzer erläutert in seinem Aufsatz ‘Franz Xaver Kroetz und die Kritiker. Bemerkungen zur Kroetz-Rezeption’, dass die Rezeptionsästhetik der Mittelschicht Kroetz’ Personen aufgrund ihrer Herkunft, ihres Verhaltens und ihrer Sprache oberflächlich bewertet. Aus der Sicht von Literaturwissenschaft und Literaturkritik werden die Kroetz’schen Figuren der sozialen Kategorie der „Randgruppen“ oder „Außenseiter“ zugeordnet.⁷² Diese Kategorisierung kann

⁷¹ Vgl. dazu auch Elm (2004, S. 269-271). Die grammatikalischen, syntaktischen und idiomatischen Eigentümlichkeiten in Fleißers Dialekttext sind vor allem in den frühen Damentexten von Kroetz zu finden: doppelte Verneinung (*Weil ich das nie nicht täte*), auch die Verwendung des Artikels vor dem Substantiv (*Die Berta ist anständig. Ich weiß ein Holz*), und die Perfektverwendung (*Weil ich da vorn zwei hab abfahren lassen, von denen hat der eine auch Paul geheißten*), auffallend ist der Verzicht auf die Vorsilbe *ge-* beim Partizip Perfekt (*Hat dich deine Frau auch weglassen. Eine Berta bin worden*).

⁷² Vgl. Götsche (1993, S. 17): „Gegen die pauschale Kennzeichnung der Kroetz-Figuren als soziale Randgruppen und Außenseiter wenden sich u.a. Thorsten Bünner, Ursula Reinhold und Ernst Wend. Volker Panzer weist hin auf eine positivere Beurteilung der Sprachverwendung bei Kroetz-Figuren mit zunehmender Aufwertung des ‘restringierten Codes’ im Zuge

ich nicht übernehmen. Die soziolinguistische Forschung hat gezeigt, dass ein kommunikatives Verhalten, wie es Kroetz in dem Drama 'Heimarbeit' in Szene setzt, in vielen Aspekten mit dem kommunikativen Verhalten von realen sozialen Gruppen übereinstimmt, die aus der Arbeiterschicht kommen bzw. die sich der Welt der „Arbeiter“ zuordnen. Das sind keine sozialen Randgruppen, sondern sie machen einen großen Teil der Bevölkerung in Industriegesellschaften aus. Vor allem in soziostilistischen Arbeiten wurde gezeigt, dass ihr Kommunikationsverhalten nicht defizitär ist, sondern eine eigene Ästhetik hat und sich als eigenständiger Sozialstil erfassen lässt.

5.2.3 Infragestellung der ehelichen Rollen

Im ersten Bild wurde schon deutlich, dass Martha über die Haushaltsführung hinaus zusätzlich als Putzhilfe zum Lebensunterhalt beitragen muss und deshalb körperlich überlastet und gereizt ist. Das zweite und dritte Bild geben Einblick in die Beziehungskrise von Willy und Martha, die nicht nur durch die bedrohliche finanzielle Lage ausgelöst worden ist.

Das zweite Bild (Kroetz 2006, S. 15) spielt wieder in der Wohnküche. Martha in Unterwäsche wäscht sich am Waschbottich. Willy ist noch bei der Heimarbeit, vor ihm steht eine große Tasse Kaffee.

- 1 WILLY Hast zugenommen.
(Großes Intervall)
- 2 WILLY Bist dicker geworden.
- 3 MARTHA Das geht wieder weg.
- 4 WILLY Ein richtiger Bauch.
- 5 MARTHA Wo?
- 6 WILLY Ein richtiger Bauch.
- 7 MARTHA Schau weg, dann siehst ihn nicht.
- 8 WILLY Weilst keine Bewegung hast.
- 9 MARTHA Ich werd keine Bewegung haben!
(Großes Intervall)

der soziolinguistischen Forschung, und Hajo Kurzenberger setzt der Kritik an Sprachlosigkeit die Ausdruckskraft non-verbaler Kommunikation entgegen.“

- 10 WILLY Was ein Bad kostet. In neue Wohnungen is von Haus aus eins drin. Die bauen keine Wohnung mehr, wo kein Bad drin ist. Is drin wie ein Klo.
- 11 MARTHA Ich brauch das Handtuch. Am Ofen hängt.
- 12 WILLY (steht auf und bringt Martha das Handtuch. Bleibt bei ihr stehen.) Am Bauch und am Busen hast zugenommen.
- 13 MARTHA Das geht wieder weg. Wirst sehen.
- 14 WILLY (geht wieder an seinen Platz, arbeitet weiter).
- 15 MARTHA Hast noch einen Kaffee?
- 16 WILLY Hättst früher sagen müssen.

Als Willy gelegentlich einen Blick auf Martha wirft, stellt er schrittweise präzisierend fest, dass sie zugenommen hat: *Hast zugenommen, Bist dicker geworden, Ein richtiger Bauch, Am Bauch und am Busen hast zugenommen* (1, 2, 6 und 12). Martha reagiert darauf mit beschwichtigenden Äußerungen: *Das geht wieder weg* (3, 13) und der Empfehlung, das zu ignorieren: *Schau weg, dann siehst ihn nicht* (7). Sowohl seine Beobachtung (Zunahme an Bauch und Busen) als auch ihre Bemerkung, das sei nur vorübergehend (13), implizieren, dass die Möglichkeit einer Schwangerschaft gegeben ist. Doch das wird weder von ihm noch von ihr offen thematisiert.⁷³

Willy begründet die Gewichtszunahme mit ihrer mangelnden körperlichen Aktivität: *Weilst keine Bewegung hast* (8), was von Martha schroff zurückgewiesen wird: *Ich werd keine Bewegung haben!* (9). Damit spielt sie auf ihre harte Tätigkeit als Putzhilfe an. Dieses Dialogpaar greift übrigens ein in der Unterschicht häufig benutztes Formulierungsmuster auf: Einer negativen, auf den Partner bezogenen Behauptung folgt der entschiedene Widerspruch in der 1. Person Futur 1, ebenfalls mit Negation. Positiv formuliert würde die Antwort lauten: *Natürlich habe ich sehr viel Bewegung*.

Nach etwa einer Minute des Schweigens macht Willy einen Exkurs über die Ausstattung von Neubauten *Was ein Bad kostet. In neue Wohnungen is von Haus aus eins drin ...* (10). Er lässt die eigenen begrenzten finanziellen Möglichkeiten und den Kontrast zwischen dem gehobenen Standard der Anderen

⁷³ Die Spezifik einer Gewichtszunahme an *Bauch und Busen* wird deutlich, wenn man sie vergleicht mit Formulierungen wie *an den Oberschenkeln und am Po hast zugenommen*. Solche Feststellungen können nicht als Andeutungen auf Schwangerschaft gelesen werden.

und der eigenen Armut deutlich hervortreten. Martha übergeht seine indirekte Klage mit der auf die aktuelle Situation bezogenen Wunschäußerung, sie brauche das *Handtuch vom Ofen* (11). Willi versteht die Äußerung als Bitte und bringt es wortlos. Auch hier werden wieder charakteristische Formulierungsweise verwendet, wie sie aus der soziolinguistischen Untersuchung von Keim zum Arbeitermilieu in Mannheim bekannt sind.⁷⁴ Diese indirekte Art zu bitten/aufzufordern kontrastiert mit den in der Höflichkeitsforschung formulierten Konversationsregeln, ist jedoch typisch für die Kommunikation in den untersuchten Arbeitergruppen: Zu den Normalformen der Ingroup-Kommunikation gehören Bitten, in denen allein die Perspektive des Sprechers und seines Anliegens zum Ausdruck kommt, ohne die Perspektive des Adressaten zu berücksichtigen. Im bürgerlichen Milieu dagegen, das ebenfalls in den Mannheimer Untersuchungen beschrieben wurde, werden sie als derb und ungehörig abgelehnt (vgl. Schwitalla 1995). Ein Vergleich mit diesen Arbeiten zeigt, dass der kommunikative Umgang der Figuren miteinander am realen Verhalten von Angehörigen aus der Arbeiterwelt orientiert ist und sie als Angehörige eines solchen Milieus treffend stilisiert (vgl. Keim 1995).

Ähnlich verhält es sich mit Marthas Frage *Hast noch einen Kaffee?* (15), die von Willy als Bitte verstanden wird. Seine Antwort: *Hättest früher sagen müssen* (16) impliziert den nicht ausgesprochenen vorausgehenden Sachverhalt: *Nein, ich habe ihn getrunken, wenn du welchen hättest haben wollen, hättest du fragen müssen*. Willy weist Marthas Bitte um Kaffee mit dem indirekten Vorwurf zurück, dass sie selbst Schuld daran ist, wenn sie jetzt keinen Kaffee (mehr) bekommt. Diese Reaktion folgt ähnlichen Regeln wie die oben beschriebenen: Willy unterstellt, dass jeder Partner für sich selbst sorgt. In Bezug auf den Kaffee zieht er nur seine eigenen Wünsche/Bedürfnisse in Betracht, und geht davon aus, dass Martha die ihren ausdrückt und von ihm einfordert. In dem Partnermodell, dem Willy folgt, spielen eine vorausschauende Rücksichtnahme auf den Partner oder ein selbstverständliches In-Betracht-Ziehen von Partnerwünschen keine Rolle. Das ist wiederum charakteristisch für die soziale Welt der „ArbeiterInnen“ (Keim 1995). In der bürgerlichen Welt werden Ablehnungen anders formuliert und sind wesentlich komplexer strukturiert.⁷⁵

⁷⁴ Zu den Konventionen für „Höflichkeit“ vgl. Goffman (1971) und Brown/Levinson (1987).

⁷⁵ Vgl. dazu Pomerantz (1984). Die Präferenzregeln werden von Levinson (1996) sehr ausführlich beschrieben. Danach werden Ablehnungen von Bitten verbal aufwändiger formuliert als deren Annahmen. Während Annahmen durch kurze Zustimmungen (wie *ja, mach*

Der Anlass, dass Willy Martha keinen Kaffee übrig gelassen hat, löst wechselseitige Vorwürfe aus, die zur Vorgeschichte der gegenwärtigen Ehekrise führen.

- 17 MARTHA Was man dem hinstellt, sauft der aus.
18 WILLY Ist eh zu spät. Geh ins Bett. Ich komm gleich.
19 MARTHA Wenn ich putzt hab, bin ich müde. (Pause)
20 WILLY Willst nix wissen von mir.
21 MARTHA Wenn ich putzt hab, bin ich müde.
22 WILLY Das ist eine Ehe, wo man suchen muß.
23 MARTHA Wennst du den ganzen Tag bei fremde Leut putzen tätst, dann möcht ich dich sehen.
24 WILLY Weilst einmal in der Woche wo putzt.
25 MARTHA Zweimal
26 WILLY Ich sitz jeden Tag da.
27 MARTHA Kannst auch müde sein. Hast ein Recht darauf.
28 Wennst eine gescheite Arbeit hättst, bräucht ich nicht putzen.
29 WILLY Weil das nix is.
30 MARTHA Ein Mann gehört zur Arbeit aus dem Haus.
31 WILLY Das ist meine Sach, wie ich das Geld verdienen. Ich brauch erst wieder eine Kraft.
32 MARTHA Wennst nicht bsoffen gwesen wärst, wärst nicht vom Moped gefallen. Wennst nicht vom Moped gefallen wärst, hättst nicht ins Krankenhaus müssen, tätst nicht hinken. Tätst keine Kraft brauchen.

ich, oder hier hast du's) realisiert werden, bestehen Ablehnungen in der Regel aus einer Entschuldigung, dass die Bitte nicht erfüllt werden kann, einer Begründung, warum sie nicht erfüllt werden kann und gegebenenfalls aus einer Inaussichtstellung der Erfüllung zu einem anderen Zeitpunkt oder unter anderen Bedingungen. Im vorliegenden Fall könnte eine Ablehnung, die diesen Präferenzregeln entspricht, folgendermaßen aussehen: *tut mir leid* (Entschuldigung), *es ist keiner mehr da* (Ablehnung), *aber wir können noch einen machen* (Ausgleichsangebot).

- 33 WILLY Kann man nix recht machen. Wenn ich mich ins Bett leg und sag, ich bin krank, kannst auch nix machen.
- 34 MARTHA Das kannst probieren. Bist nicht mehr krank.
- 35 WILLY Das ist ein Übergang
(Großes Intervall)
- 36 WILLY Laßt mich kurz, nur ganz kurz.
- 37 MARTHA Wenn man müd ist, will man auch nicht kurz.
- 38 WILLY Dich sollt man überhaupts nicht um deine Meinung fragen.
(Kroetz 2006, S. 15f.).

Verärgert stellt Martha Willys Selbstbezogenheit fest *Was man dem hinstellt, sauft der aus* (17). Die Verwendung der unpersönlichen Form *man* und der 3. Person *dem* macht die Äußerung zu einer Anklage. Mit dem derben Lexem *saufen* bringt sie Willys Verhalten in die Nähe eines Tieres. In seiner Replik: *ist eh zu spät. Geh ins Bett. Ich komm gleich* (18) untersagt Willy ihr nicht nur Kaffee zu machen, sondern befiehlt ihr vor ihm ins Bett zu gehen, eine Andeutung, dass sie sich für den Beischlaf bereithalten soll. Dass Martha Willys Äußerung so verstanden hat, zeigt ihre Reaktion darauf: *Wenn ich putzt hab, bin ich müde* (19). Sie weist damit Willys angedeutete Absicht zur Sexualität zurück mit der Begründung, dass sie dazu zu müde sei, weil sie außer Haus gearbeitet hat.

Hier überlagern sich zwei Bedeutungsebenen: Für Martha steht die zusätzliche Belastung durch Putzarbeit im Vordergrund, der sie zur finanziellen Sicherung der Familie nachgehen muss, weil Willy seine Rolle als Ernährer der Familie offensichtlich nicht erfüllen kann. Für Willy dagegen ist die eheliche Pflicht zur Sexualität das Thema in dieser Situation. Doch das offene Ansprechen von Sexualität ist bei beiden tabuisiert und beschränkt sich auf Andeutungen. Auf das Tabuisieren der Sexualität in Arbeiterfamilien weist auch Rosenbaum in ihren Untersuchungen hin: „Der Umgang mit Körperlichkeit [war] schwierig und Sexualität in den Arbeiterfamilien absolut tabu. In dieser Hinsicht herrschte durchgängig Sprachlosigkeit.“⁷⁶

⁷⁶ In Rosenbaum (1992, S. 197) wird aus den Beispielen zu befragten Familien über Sexualität deutlich „wie starr und rigide die Schambarrieren waren, wie prüde und wenig selbstverständlich das Verhältnis zum eigenen Körper. Das Schweigen der Eltern gegenüber den Kindern ist umso beachtlicher, als viele von ihnen wegen einer Schwangerschaft heiraten mußten. Wenn man auch vermuten kann, daß sie ihre Kinder gerne vor diesen Zwängen bewahrt

Eder schreibt in seiner Arbeit zur Geschichte der Sexualität über das sexuelle Verhalten in der Arbeiterschaft:

In einem Milieu, in dem man wenig über Zuneigung und Liebe, geschweige denn expressiv über sexuelle Dinge sprach, waren sexuelle Erfahrungen ein wichtiger Bestandteil der emotionalen Kommunikation und gleichzeitig die Triebkraft für körperliche Nähe und die Entstehung eines Wir-Gefühls. [...] Männer werden als ihr eheliches Recht einfordernd, teilweise gewalttätig, [...] wenig kooperativ beschrieben. Mit dem Impetus des Familien-ernährers [...] stellten die Arbeiter ihre eigenen emotionalen und sexuellen Bedürfnisse über die ihrer Ehefrauen.⁷⁷

Nach einer längeren (Denk-)Pause reagiert Willy und fragt, ob sie die Ehepflicht ernsthaft verweigert *Willst nix wissen von mir* (20). Sie bestätigt das, indem sie ihre Begründung wiederholt: *Wenn ich putzt hab, bin ich müde* (21). Diese kleine Sequenz führt wieder die Spezifik des Sprechens miteinander vor: Das Wichtige bleibt verkürzt in formelhaften Formulierungen. Willy argumentiert nicht, sondern zieht den Schluss: *Das ist eine Ehe, wo man suchen muß* (22). Mit dieser Formel kategorisiert er seine Ehe als anormal und dem Scheitern nahe.

Interessant an dieser Sequenz ist, dass Willy und Martha, während sie auf der Inhaltsebene einen Dissens bearbeiten, auf der Ausdrucksebene gemeinsam ein komplexes Verfahren zur sozialen Kategorisierung durchführen. Dieses Verfahren wurde in der soziolinguistischen Forschung – am Beispiel von ArbeiterInnen in Mannheim – als spezifisch für dieses Milieu beschrieben.⁷⁸ Einer fallbezogenen Äußerung folgt eine Äußerung im Regelformat und dann als Abschluss des Kategorisierungsprozesses eine allgemeine Formel. Im Ka-

hätten, so waren sie nicht imstande, das Problem rational anzugehen und ihre Kinder aufzuklären.“

⁷⁷ Eder (2002, S. 182) führt in seinem Buch ‘Kultur der Begierde’ einen gesellschaftlichen und kulturellen Überblick über die Sexualgeschichte im deutschsprachigen Raum vom 17. bis ins 20. Jahrhundert vor, darunter sind von Bedeutung die sexuellen Äußerungen und Praktiken der bäuerlichen Bevölkerung und der städtischen Arbeiterschaft. Vgl. dazu auch Rosenbaum (1992, S. 200): „Sexualität war sehr stark ein Privileg der Männer, mit dem sie ihre Position in Ehe und Familie unter Beweis zu stellen vermochten.“

⁷⁸ Vgl. dazu Keim (1995, Kapitel 5 und 6). Hier wird die formelhafte Argumentationsstruktur und der Prozess der sozialen Kategorisierung der unteren Sozialschichten am Beispiel der „Filsbachwelt“ (einem Mannheimer Arbeiterviertel) dargestellt: 1. Schritt: Thematisiert wird ein Ereignis bzw. Erlebnis einer Person, 2. Schritt: durch *wenn-dann*-Formel wird gezeigt, dass die Person in der Regel so handelt, 3. Schritt: Generalisierung über eine allgemeine Formel, 4. Schritt: Kategorisierung bzw. soziale Typisierung.

tegorisierungsprozess, den Martha und Willy gemeinsam durchführen, sieht das folgendermaßen aus:

- Die Auseinandersetzung beginnt mit einer situativ eingebetteten und fallbezogenen Äußerung Willys, die Martha als sexuelle Annäherung versteht: *ich komm gleich* (18).
- die Annäherung weist sie durch die Verwendung einer Regel *wenn ... dann* (19, 21) zurück
- Die Zurückweisung dient Willy als Basis für die Typisierung seiner Ehe als schlechte Ehe durch die Verwendung einer allgemeinen Formel: *das ist eine Ehe, wo man suchen muß* (22).

Martha rechtfertigt ihre Haltung, indem sie Willy unterstellt, dass er in vergleichbarer Lage die gleiche Entscheidung treffen würde: *Wennst du den ganzen Tag bei fremde Leut putzen tätst, dann möcht ich dich sehen* (23). Sie wirbt damit auch um Verständnis für ihre Situation. (Die Redewendung *dann möcht ich dich sehen* hat die Bedeutung 'dann würdest du ebenso handeln'). Damit stützt sie die Berechtigung ihrer zurückweisenden Haltung und gibt ihm auch zu verstehen, dass die aktuelle familiäre Lage auch ihm neue Vorstellungen zur ehelichen Beziehung abverlangt. Doch Willy lässt Marthas fallbezogene Argumentation nicht gelten. Er stuft Marthas Beitrag zum Lebensunterhalt (die Putzarbeit) und damit auch das Ausmaß der Verschiebung ehelicher Aufgaben herab: *Weilst einmal in der Woche wo putzt* (24). Darauf korrigiert sie ihn und stuft ihren finanziellen Beitrag hoch: *Zweimal* (25). Jetzt hält Willy ihr entgegen, dass er sogar mehr arbeitet als sie: *Ich sitz jeden Tag da* (26). Durch die Hochstufung seiner Heimarbeit entwertet er implizit ihren Beitrag zum Lebensunterhalt. Mit dem nächsten Zug wird Willy von Martha argumentativ geschlagen: Vor dem Hintergrund seiner eigenen Arbeit gesteht sie ihm auch ein Recht auf Müdigkeit zu: *Kannst auch müde sein. Hast ein Recht darauf* (27). Dadurch, dass sie die Regel, die sie vorher für sich beansprucht hat, auch ihm zuerkennt, kommt sie zu folgendem Resultat: Beide haben für den Familienunterhalt gearbeitet, beide haben ein Recht darauf müde zu sein und – das ergibt sich als Schluss aus der Regel – beide sind zu müde, um Lust auf Sexualität zu verspüren.⁷⁹

⁷⁹ Martha verwendet hier ein Schlussverfahren, das Toulmin (1975, S. 230) ausführlich beschrieben hat. Vgl. dazu auch Kienpointner (1983, S. 78ff.).

Direkt im Anschluss an diesen Kategorisierungsprozess geht Martha zum direkten Angriff über und schiebt Willy die Schuld an der unbefriedigenden ehelichen Situation zu. Zum ersten Mal macht sie ihm explizit den Vorwurf, dass sie wegen seiner schlecht bezahlten Heimarbeit, die für sie keine *gescheite Arbeit* (28) ist, gezwungen ist, durch Putzarbeiten Geld dazu zu verdienen und deshalb – implizit – *müde* ist, das heißt, seinen sexuellen Wünschen nicht nachkommen kann bzw. will.

Damit initiiert sie eine Auseinandersetzung über eheliche Rollen und Pflichten. Der erste Zug legt die Aufgaben des Mannes fest: Der Mann muss ausreichend Geld verdienen, um die Familie zu ernähren. Die Aufgaben der Frau wurden bereits im 1. Bild deutlich: Sie kümmert sich um die Hausarbeit. Als Willy seine Heimarbeit verteidigt durch *weil das nix is* (29), macht sie mit einer Kategorien definierenden Formulierung klar, was die Aufgabe eines Ehemannes ist: *Ein Mann gehört zur Arbeit aus dem Haus* (30). Da Willy diese Rolle nicht erfüllt, kann er – das lässt sich aus der Hochstufung der Bedeutung von außerhäuslicher Arbeit ableiten – nicht seine Rechte als Ehemann einfordern. Darauf verteidigt Willy seine Rolle als Geldverdiener und gibt Martha zu verstehen, dass sie sich aus der Art und Weise, wie er Geld verdient, herauszuhalten hat: *das ist meine Sach, wie ich das Geld verdien* (31). Willy übernimmt die von Martha definierte Männerrolle als selbstverständlich; doch im Unterschied zu ihr stuft er die Art und Weise des Geldverdienens herab und wehrt sich damit gegen die Hochstufung außerhäuslicher Arbeit, die Martha vorgenommen hat. Mit *Ich brauch erst wieder eine Kraft* (31) gesteht er ein, dass er vorübergehend nicht in vollem Besitz seiner Arbeitskraft ist und stellt gleichzeitig in Aussicht, dass er an ihrer Wiederherstellung arbeitet. Das heißt er stellt die Heimarbeit als nur vorübergehend dar und schränkt Marthas Vorwurf, der Männerrolle nicht gerecht zu werden, ein.

Darauf holt Martha zu einer umfassenden Beschuldigung aus: *Wennst nicht besoffen gwesen wärst, wärst nicht vom Moped gefallen. Wennst nicht vom Moped gefallen wärst, hätst nicht ins Krankenhaus müssen, täts nicht hinken. Täts keine Kraft brauchen* (32). In einer aufwändig formulierten Anklage – Verwendung von zwei komplexen konditionalen Konstruktionen – beschreibt sie seine Schuld aus der Negation heraus nach dem Muster: *wenn du X nicht gemacht hättest, wäre Y nicht passiert*. Im Vergleich zu Marthas bisherigen Beiträgen – die meisten sind kurz, oft elliptisch und andeutend formuliert – ist dieser Beitrag durch eine stringente und kleinschrittige Reihung von Ursache und Folge mit expliziter Schuldzuschreibung charakterisiert.

Martha argumentiert kausal-logisch und führt Willy vor, dass er die gegenwärtige Situation, seine Arbeitsunfähigkeit und die unbefriedigende Familiensituation, durch Trunkenheit selbst verschuldet hat. Auf diesen massiven Angriff reagiert Willy mit der Resignation ausdrückenden Wendung *Kann man nix recht machen* (33),⁸⁰ indem er implizit Marthas mangelnde Anerkennung seiner Heimarbeit beklagt. Im Gegenzug wertet er jedoch wieder sein Verhalten auf, indem er betont, dass er eigentlich krank sei: *Wenn ich mich ins Bett leg und sag, ich bin krank, kannst auch nix machen* (33). Aus der Negation heraus, das heißt dadurch, dass er vorführt was er – aus seiner Sicht berechtigt – nicht tut, gibt er ihr zu verstehen, dass sie damit zufrieden sein müsste, dass er aufgrund seiner Verletzung überhaupt arbeitet. Doch mit *Das kannst probieren. Bist nicht mehr krank* (34) zeigt sie ihm, dass sein alternativer Handlungsentwurf unglaublich ist (er hätte gar nicht so handeln können) und seine Vorhaltung, dass sie seine Bemühungen nicht anerkennt, an ihr abprallt. Diesen Austausch von Vorwurf und Gegenvorwurf schließt Willy mit dem Eingeständnis ab: *Das ist ein Übergang* (35). Das heißt, er nimmt den Vorwurf an, dass er die gegenwärtige Lage erkennt, in der er die Männerrolle nicht ausfüllen kann, und stellt gleichzeitig in Aussicht, dass er an ihrer Wiederherstellung arbeitet.

Es folgt eine lange Pause von etwa einer Minute, in der Regieanweisung *Großes Intervall* genannt. Danach bittet Willy beischlafen zu dürfen. Die Doppelung *kurz, nur ganz kurz* bringt sie in die Nähe des Bettelns. Martha reagiert wieder schroff ablehnend: Diesmal reformuliert sie ihre Äußerung *wenn ich putzt hab, bin ich müde* als allgemeingültige Haltung *Wenn man müd ist, will man auch nicht kurz* (37). Damit bringt sie die Endgültigkeit ihrer Haltung zum Ausdruck. Sie ist eindeutig: Willy hat die Situation selbst verschuldet und muss jetzt auch die Konsequenzen tragen. Auf diese Eindeutigkeit und Entschlossenheit reagiert Willy mit der hypothetischen Alternative: *Dich sollt man überhaupts nicht um deine Meinung fragen* (38), in der er sich sein sexuelles Recht ohne Diskussion und Zustimmung allein durch seine männliche Dominanz beschaffen könnte. Doch er verzichtet darauf und fügt sich ein.

⁸⁰ Der Sinngehalt einer Ehe besteht zum Beispiel in der deutschen Gesellschaft darin, dass eine Frau und ein Mann die Chance haben, über längere Zeit zusammenzuleben und untereinander sexuelle Beziehungen zu haben. Wo diese Chancen eines bestimmten sozialen Handelns nicht gegeben sind, handelt es sich nicht um die soziale Beziehung *Ehe*.

Die Auseinandersetzung zwischen Willy und Martha zeigt, dass ihre eheliche Beziehung auf einer Art Zweckgemeinschaft basiert, in der die Aufgaben und Pflichten der Partner genau definiert sind. Nach Max Weber hat diese Art von Verbindung nichts mit Gefühlen zu tun, sondern funktioniert rein nach dem zweckrationalen Prinzip des Interessenausgleichs sachlicher Interessen (siehe Kapitel 3.1.2).

Rosenbaum (1992, S. 228) sieht

den selbstverständlichen Anspruch des Mannes auf Vorrang und Vorrechte ebenso wie die im Regelfall selbstverständliche, wenn auch im Detail gelegentlich widerstrebende Unterordnung von Frau und Kindern [als ein] (...) Beziehungsmuster [das] seine Geltung nicht aus rationalen Erwägungen und Begründungen [bezieht], sondern aus der Tatsache, ‘daß es immer so war’.

Diskussionsbedarf besteht erst, wenn einer der Partner seinen Aufgaben nicht mehr gerecht wird. Der strittige Punkt ist dann das Ausmaß der Nicht-Erfüllung und der daraus zu tragenden Konsequenzen für die Eheleute.

5.2.4 Willis Anspruch auf Ehepflicht

Zwischen den Eheleuten herrscht Gereiztheit und unterschwellige Aggression, die in Sticheleien, wechselseitigen Vorwürfen und im Absprechen von Einsicht und Rücksichtnahme zum Ausdruck kommen. Im 3. Bild (Kroetz 2006, S. 16) wird diese gereizte Beziehungsstruktur zwischen Willy und Martha noch verstärkt. Willy kommt ins Schlafzimmer. Er macht Licht, zieht sich aus. Martha wacht auf:

- 1 MARTHA Braucht man da ein Licht, um ins Bett zu finden. Wo mich das aufweckt.
- 2 WILLY Weil ich noch eine Zeitung lies.
- 3 MARTHA Kannst morgen lesen, deine Zeitung. Jetzt wird geschlafen.
- 4 WILLY Wennst schlafen willst, schlafst. Wenn man müd is, schläft man überall. Da stört einen ein Licht nicht.
- 5 MARTHA Wenn man einmal sagt, was man denkt, ist er beleidigt.
- 6 WILLY Wennst mich laßt, mach ich das Licht aus.
- 7 MARTHA Wie ein Kind.

- 8 WILLY Um mein Treurecht brauch ich nicht betteln. Da kann ich drauf verzichten, wenn das so is.
- 9 MARTHA Dann nimmst eine Rücksicht und machst das Licht aus.
- 10 WILLY Du hast was gegen die Liebe.
- 11 MARTHA Wer müd is, is müd. Das hat mit der Liebe nix zum tun.
- 12 WILLY Das kann ein jeder sagen. Das is kein Beweis.
- 13 MARTHA Hast keine Einsicht in nix, das is dein Fehler.

Martha beschwert sich über Willys rücksichtsloses Verhalten in einer rhetorischen Frage mit unpersönlicher Anrede *Braucht man da ein Licht, um ins Bett zu finden. Wo mich das aufweckt*. (1). Damit markiert sie sein Verhalten als gravierende Normverletzung. Willy dagegen fasst sie als echte Frage auf und begründet sein Verhalten *Weil ich noch eine Zeitung lies* (2). Martha verbietet ihm das, indem sie wie eine Mutter ihrem unerzogenen Kind gegenüber reagiert *Kannst morgen lesen, deine Zeitung. Jetzt wird geschlafen* (3). In seiner Replik greift nun Willy auf Marthas Regel zurück, die sie im vorherigen Bild mehrfach verwendet hat, und wendet sie jetzt gegen sie: *Wenn man müd is, schläft man überall. Da stört einem ein Licht nicht* (4). Er verwendet den dann-Teil ihrer vorherigen Formulierung (*Wenn ich putzt hab, bin ich müd*) als wenn-Teil und entkräftet im dann-Teil ihren Einwand; das heißt, er schlägt sie mit ihren eigenen Waffen. Martha deutet seinen Angriff als Revanche dafür, dass sie seine sexuelle Annäherung mit dem Hinweis auf seine Schuld an der gegenwärtigen Situation zurückgewiesen hat: *Wenn man einmal sagt, was man denkt, ist er beleidigt* (5). Implizit gibt sie damit zu erkennen, dass Argumentieren sinnlos ist. Willy verspricht ihr zu gehorchen, unter der Voraussetzung, dass sie ihm den Beischlaf gewährt *Wennst mich laßt, mach ich das Licht aus* (6). Diese Art der Erpressung verspottet sie als Kinderei: *Wie ein Kind* (7). Willy fügt sich nun in die Situation, aber nicht ohne darauf hinzuweisen, dass er damit auf sein Recht auf Beischlaf freiwillig verzichtet: *Um mein Treurecht brauch ich nicht betteln. Da kann ich drauf verzichten, wenn das so is* (8). Martha glaubt seinem Verzicht erst, wenn er ihn durch rücksichtsvolles Handeln beweist: *Dann nimmst eine Rücksicht und machst das Licht aus* (9).

Der anschließende Abtausch von Vorwurf und Gegenvorwurf nimmt die vorher bereits angedeutete oder offen gelegte unterschiedliche Perspektive der beiden nun explizit wieder auf. Willy besteht auf der traditionellen Rolle als Herr der Familie, deren Bestätigung er im Vollzug des Beischlafs sieht. Marthas Verweigerung macht er ihr zum Vorwurf *Du hast was gegen die Liebe* (10). Martha dagegen besteht darauf, dass diese Regel nicht mehr gilt, weil sie durch sein Verschulden maßgeblich an der Existenzsicherung beteiligt ist: *Wer müd is, is müd. Das hat mit der Liebe nix zum tun* (11). Da Willy diesen (Rollen-)Wandel nicht anerkennt – *Das kann ein jeder sagen. Das is kein Beweis* (12) –, hat er seine Autorität bei Martha verspielt: *Hast keine Einsicht in nix, das is dein Fehler* (13). Mit der doppelten Verneinung gibt Martha ihrem Urteil Nachdruck.⁸¹ Die Verweigerung der Sexualität ist letztlich ein Beweis für die gestörte traditionelle Arbeitsteilung in der Arbeiterfamilie.

Auf diesen Sachverhalt hat auch Mennemeier (1975, S. 293) in seiner Untersuchung zum modernen deutschen Drama hingewiesen:

Zwänge einer rigoros arbeitsteiligen Gesellschaft, die Gemeinschaftsformen erschwert, reproduzieren sich in dem, was den Akteuren als Liebe erscheint und oft nichts als sexuelle Befriedigung auf Kosten des Partners ist.

5.2.5 Zusammenfassung

Bereits in den ersten drei Bildern des Stückes wird das rekonstruierbare Familienmodell deutlich, an dem sich die Mitglieder orientieren. Es ist das traditionelle Familienmodell (vgl. Bott 1956; siehe Kapitel 3.3.2), wonach der Ehemann den Lebensunterhalt für die Familie verdient und die Ehefrau für Haushalt und Kinderbetreuung verantwortlich ist. Dieses Familienmodell ist jedoch in Unordnung geraten.

Willy, der infolge eines selbstverschuldeten Unfalls arbeitslos geworden ist und seine Rolle als Familienernährer nicht mehr erfüllen kann, macht als eine Art Übergangslösung Heimarbeit. Da das Geld, das er verdient, nicht für den Familienunterhalt reicht, muss Martha neben ihrer Hausarbeit zweimal die Woche außer Haus putzen. Das bedeutet, dass die Frau die zusätzliche ‘männliche’ Aufgabe des Geldverdienens übernehmen muss, damit die Familie überleben kann; und die große Tochter muss neben ihren Schulpflichten Haushaltspflichten übernehmen, um die Mutter zu entlasten. Das heißt, dass durch

⁸¹ Die doppelte Verneinung markiert in süddeutschen Dialekten Nachdrücklichkeit im Sinne von ‘überhaupt nicht’.

die Verschiebung der Aufgaben, die zur Existenzsicherung notwendig geworden ist, eine Neudefinition der wechselseitigen Aufgaben und Pflichten anstehen könnte. Willy zeigt jedoch starres Festhalten an dem traditionellen Rollenmodell, auch nachdem sich die äußeren Bedingungen durch sein Verschulden verändert haben. Infolge dessen muss die Frau Mehrarbeit leisten, ohne dafür eine Kompensation zu erhalten. Der Mann geht nach wie vor davon aus, dass sie ihm gegenüber alle bisherigen Aufgaben und Pflichten erfüllt, die auf die Befriedigung seiner Grundbedürfnisse ausgerichtet sind (Versorgung und Sexualität). Weder das Problem (entstanden durch sein Verschulden) noch die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, werden offen thematisiert. Stattdessen drücken beide Partner ihre Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Lage aus: Martha nonverbal durch Fahrigkeit und Hektik, die ihre Überlastung anzeigen, durch implizite Vorwürfe, dass Willy ihr keine Entlastung anbietet, und – als Strafe für die Verschiebung der Rollenteilung aufgrund seines Verschuldens – durch Zurückweisung seiner sexuellen Annäherung. Willy dagegen bringt seine Unzufriedenheit darüber, dass sie ihn abweisend behandelt und sexuell zurückweist, in expliziten oder impliziten Vorwürfen und Drohungen zum Ausdruck; nämlich durch Dominanzdemonstration, durch versteckte und offene Vorwürfe der Gefühlskälte und Liebesunfähigkeit. Konkret bedeutet das, dass die Auseinandersetzungen zwischen Willy und Martha über die gegenwärtige Situation ihrer Ehe charakterisiert ist durch Abfolgen von Vorwurf, Zurückweisung des Vorwurfs bzw. Gegenvorwurf und Negativcharakterisierung des Partners.

Ein weiteres Problem ist Marthas Schwangerschaft, die in den folgenden Bildern dann offen zum Ausdruck kommt. Zuerst wird darauf nur angespielt, sie wird indirekt thematisiert. Das heißt, Willy beschreibt nur die äußerliche Veränderung Marthas und insistiert auf seiner Beobachtung als bedeutungsvoll, doch Martha weicht aus und wiegelt ab.

Das eheliche Zusammenleben wird nicht in emotionalen Kategorien dargestellt, sondern ist auf die Sicherung der elementaren Bedürfnisse Wohnen, Essen, Sexualität und auf die Sicherung der legitimen Nachkommenschaft ausgerichtet. Die Kinder werden mit Autorität auf die Vorgaben ihrer Eltern hin ausgerichtet. Der sprachliche Umgang zwischen den Familienmitgliedern ist von Formelhaftigkeit und vorgefertigten Sprach- und Handlungsmustern geprägt.

Bei der Bearbeitung ihrer Probleme folgen die Partner folgenden sozialen Regeln und verwenden folgende sprachliche Mittel und Verfahren:

- Die Handlungen der Partner sind eng an dem traditionellen Ehemodell ausgerichtet, an dem sie sich orientieren.
- Formulierungen, die auf Aufgaben und Handlungen im Rahmen dieses Ehemodells bezogen sind, sind kurz, oft elliptisch und formelhaft; sie setzen ein weites, geteiltes Hintergrundwissen voraus.
- Nur an den Stellen, in denen es um die Überlastung der Ehefrau und um eine potenzielle Neudefinition von ehelichen Aufgaben und Pflichten geht, verwendet die Frau explizite und komplexere Formulierungen.
- Die Beziehung zwischen den Partnern lässt sich folgendermaßen charakterisieren: Beide handeln nach der Maxime „Jeder sorgt für sich“; in Bitten, Aufforderungen u.Ä. wird nur die Sprecherperspektive formuliert, die Adressatenperspektive wird nicht berücksichtigt.
- In Diskussionen über Aufgaben und Pflichten werden vorgeprägte Formulierungen verwendet, Maximen und Spruchformeln dazu ‘was man tut’, ‘was richtig ist’.
- Zum Verweis auf die Kategorien Ehemann und Ehefrau werden Charakterisierungsformeln verwendet; begründet wird häufig durch die Verwendung von Regeln im Format *wenn – dann*.
- Vorwürfe werden oft durch Formulierungen mit zwei Bedeutungsebenen realisiert, einer wörtlichen und einer im übertragenen Sinne; der wechselseitige Austausch findet auf der Ebene im übertragenen Sinne statt.
- Es gibt abrupte Themenwechsel direkt nach weitreichenden Andeutungen oder Vorwürfen; damit wird eine offene Auseinandersetzung über einen heiklen Punkt/eine heikle Angelegenheit vermieden.
- Die beiden Akteure führen gemeinsam ein Kategorisierungsverfahren durch, das charakteristisch für die soziale Welt der Arbeiter ist.

Dieses Art des Sprechens ist realistisch und stimmt in vielen Aspekten mit den soziolinguistischen und -stilistischen Ergebnissen zum Sprach- und Kommunikationsverhalten von ArbeiterInnengruppen überein (siehe Kapitel 1.3 und 2.4). In der Forschung zu den Kroetz'schen Stücken wird die von Kroetz ver-

wendete Sprech- und Kommunikationsform unterschiedlich bewertet. Die Soziolinguistin Neuland (1978, S. 62) zum Beispiel schreibt:

Die allgemeinste Bedingung für das Auftreten dieses Codes ist eine soziale Beziehung, die auf einer allgemeinen, umfangreichen Folge von gemeinsamen Identifikationen und Erwartungen beruht, die die Teilnehmer dieser Sozialbeziehung bewußt vertreten. Hieraus folgt, daß diese Sozialbeziehung umfassend ist. Die Sprache (speech) wird hier durch eine gemeinsame kulturelle Identität gebrochen, die das Bedürfnis zur Verbalisierung von Absichten, so daß sie explizit werden, reduziert, was zur Folge hat, daß die Struktur des Sprechakts vereinfacht und der Wortschatz aus einem engen Bereich bezogen wird.

Der Literaturwissenschaftler Honsza (1980, S. 23) dagegen wertet die Sprechweise der Personen in dem Stück 'Heimarbeit' als Ausdruck von Abstumpfung und Vereinsamung ab:

Kroetz nutzt die Konventionalisierung und das Klischee des sprachlichen Ablaufes der sogenannten Unterschicht aus und baut eine Kategorie auf, in der sich leicht sein vertretenes Gesellschaftsmodell erkennen läßt. Das Elend der Verhältnisse [...] hat unübersehbare Folgen für die Kommunikation. Diese Armut an menschlicher Kommunikation ist Bestandteil seelischer Abstumpfung und steigender Vereinsamung.

Die Linguistin Betten (1985, S. 233f.) wiederum bewertet den 'kargen' Dialog der Figuren nicht als Ausdruck seelischer Abstumpfung und Vereinsamung, sondern als eine komplexe, gut funktionierende Verständigung. Diese positive Einschätzung kommt meiner eigenen Deutung sehr entgegen:

Die Figuren antworten mit einem Minimum an verbalem Aufwand, doch sie gehen jeweils direkt auf die unmittelbar vorangegangene Replik ein. Zwar gibt es lexikalische Vagheiten, unklare Referenzen und viele dieser lapidar formulierten Sprechhandlungen haben ein diffuses Illokutionspotential. Aber die Gesprächspartner wählen in den meisten Fällen ohne metakommunikative Begleithandlungen wie Rückfragen oder Problematisierungen eine Bedeutung aus. Aus der Art dieser Auswahl schließt der Partner – ebenfalls meist ohne Metakommunikation – seinerseits auf Bewußtseinslage und Intentionen des anderen. [...] Obwohl die Sätze knapp sind, transportieren sie eine Menge Information und sind grobenteils korrekt und verständlich.⁸²

⁸² Vgl. auch Panzer (zitiert nach Betten 1985, S. 234, Fußnote 733). Im Vorwort eines Stückes und in einem Fernsehinterview von 1972 bezeichnet Kroetz die Sprache seiner Figuren – sofern ihnen eine zur Verfügung steht – als präzise, kurz, prägnant, introvertiert und verschlossen: es sei die Sprache, so Kroetz, „die alle sprechen, die sie verstehen, und es ist die Sprache, die in ihrer Genauigkeit, in ihrer Kompromisslosigkeit und – meiner Meinung nach – Härte im Bayrischen das Geschundene, dieses Aufgebrauchte an Menschlichkeit darstellt und auch die Hintergründe zeigt“.

In ‘Heimarbeit’ handelt es sich um Gespräche zwischen eng vertrauten Partnern. Der Sozialwissenschaftler Goffman nennt diese Art des Sprechens „voraussetzungsreiches Sprechen“ (Goffman 2005, S. 253f.).⁸⁵ Aus meiner Perspektive sind die Kritiken irreführend, die Kroetz’ Dialoge als die „kärglichsten, verschwiegensten, die je in einem deutschen Drama geschrieben worden sind“ bezeichnen, da zu pauschal, ebenso wie die Behauptungen von der „kaputte[n] Sprache, die zu humaner Kommunikation nicht mehr taugt“ (Henrichs zitiert nach Betten 1985, S. 234, Fußnote 735).

5.3 Marthas Ehebruch und seine Bearbeitung

In den vorangehenden drei Bildern hat Kroetz die soziale Spezifik der Familie an einem Ausschnitt aus dem Lebensalltag und aus den Gesprächen der Familienmitglieder verdeutlicht. Im Weiteren zeigt er, dass die in Bild 2 nur ange deutete Schwangerschaft Marthas von den Eheleuten als Bedrohung für die eheliche Gemeinschaft gesehen wird und wie Martha mit dieser Bedrohung umgeht.

5.3.1 Fiktive Lösungen zur illegitimen Schwangerschaft

In Bild 4 offenbart Martha ihrem Mann, dass sie infolge eines Ehebruchs, der sich in der Zeit ereignete, als er im Krankenhaus lag, schwanger geworden ist. Die Offenlegung des Ehebruchs ist dringlich geworden, da Marthas Schwan-

⁸⁵ Goffman (2005, S. 253f.) beschreibt voraussetzungsreiches Sprechen am Beispiel von Szenen in einer Küche: „Hans und Martha [...] kommen in die Küche, um Mittag zu essen. Für eine gewisse Dauer werden sie ein offenes Gespräch führen, in dem sie das Recht, aber nicht die Pflicht haben, Worte zu äußern. Deswegen wird es lange Pausen zwischen kurzen Redeschwällen geben [...], Themen, die man einfach und ohne großes Ankündigen, Hinweiszeichen oder Vorbereiten ansprechen kann – Themen von denen man annimmt, dass sie einem ohnehin im Kopf präsent sind [...]. Dazu gehört der „Handlungsverlauf“ des Anderen. Martha kann sehen, was Hans tun will (mehr Kaffee holen, das Glas spülen, zum Kühlschrank gehen). Dabei ist es nicht bedeutsam, ob Hans sieht, dass sein Handeln beobachtet wird. Er kann Martha sogar seinen Rücken zuwenden. Doch wenn die Küche klein genug ist, werden seine Bewegungen eine sichtbare Spur bieten für Marthas Annahmen über das, was in seinem Kopf vorgeht. Wenn er etwa aufsteht und mehr Kaffee holt, kann sie knapp sagen: ‘Mir auch’. Wenn das Paar einander gegenüber sitzt oder steht, kann Martha überdies annehmen, dass auch Hans ihre Bewegungen verfolgt (und vice versa), so dass direkte Anfragen nach einer bestimmten Hilfestellung oder Angebote dafür möglich werden. Ein großer Teil an gegebenen und erhaltenen Hilfestellungen wird sogar ohne die Hilfe von Wörtern erfolgen: verständige Zusammenarbeit trotz totaler Ellipse.“

gerschaft nicht mehr zu verbergen ist. Die Thematisierung des Ehebruchs erfolgt ohne Vorbereitung bzw. Hinführung zu dem problematischen Sachverhalt. Zu Beginn der Szene sind Willy und Martha gemeinsam mit Gartenarbeit beschäftigt (Willy wirft Humus durch das Gitter und Martha steckt Erdbeerstöcke), und nach sieben bis acht Minuten schweigsamen Arbeitens beginnt Martha abrupt mit ihrem Geständnis: *Einmal kommst sowieso drauf, hab ich mir gedacht. Weil das unvermeidlich ist. (Pause) Das ist auch schon länger her. Aber jetzt ist es schon passiert, da nützt das Reden auch nix mehr.*

Auffallend sind der Ort und die Situation, in der Martha ihren Ehebruch unangekündigt eingesteht. In der bürgerlichen Welt würde man für ein solches Geständnis einen geschlossenen Raum auswählen und das Problem partnerorientiert behandeln. Das Thema würde man explizit ankündigen, wie zum Beispiel *Ich möchte dir etwas Wichtiges sagen, was uns beide betrifft*. Marthas Vorgehen ist ganz anders. Sie hat Willys vorherigen Verdacht *bist dicker geworden ... ein richtiger Bauch* (2, 4) in Bild 2 abgewiesen durch *Das geht wieder weg* (3). Nun setzt sie ihre Schwangerschaft als gemeinsames Wissen voraus und bezeichnet sie als Folge eines weit zurückliegenden Vorfalls, die nun hinzunehmen ist:⁸⁴ *Das ist auch schon länger her. Aber jetzt ist es schon passiert, und da nützt das Reden auch nix mehr* (1). Die Art und Weise der Thematisierung und der ersten Bearbeitung des Problems sind sozial spezifisch und zwar in Bezug auf folgende Aspekte:

⁸⁶ Allkemper/Eke (2002, S. 782): „Das vierte Bild setzt abrupt mit ihrem Geständnis ein, das wegen der ‘Folgen’ nicht länger zu verheimlichen ist. ‘Einmal kommst sowieso drauf, hab ich mir gedacht. Weil das unvermeidlich ist.’ Diese ‘Einsicht in die Notwendigkeit’ ist aber für Martha nicht nur ein lebenspraktisches Abfinden mit dem Gegebenen, sondern sie schließt sowohl jede Rechtfertigung ihrerseits als auch ein gemeinsames Sprechen über ihre Partnerschaft aus: ‘Aber jetzt ist es schon passiert, und da nützt das Reden auch nix mehr’. Kroetz hat dieses Nicht-Reden über das Vorgefallene und das Reden über dessen Konsequenzen und praktische Folgen im ‘Dialog’ genau nachgezeichnet: es bleibt sprachlich kein Raum, der Zeit zur Reflexion ließe, oder umgekehrt: die fehlende Reflexion bildet sich sprachlich unmittelbar ab. Martha erklärt ihre Schwangerschaft mit der für Willy ungewöhnlichen Sexualstellung bei ihrem Ehebruch und reagiert auf Willys Feststellung, die zugleich Wunsch ist: Das haben mir noch nie gemacht: ‘[...] Kannst es auch mit mir machen, wennst willst. Wenn ich jemand wissen tät, der es für einen Hunderter macht oder umsonst, tät ich es sowieso abtreiben lassen.’ Erwartet man durch das gleiche Verb ‘machen’ und den anschließenden Konditionalsatz noch einen erklärenden Bezug zu ihrem sexuellen Verhalten, so kommt die Satzfolge dieser Erwartung nicht nach: das Reden über zukünftiges Handeln läßt das Vergangene unerledigt.“

- Das Problem wird ohne Berücksichtigung der Partnerperspektive (wie vorsichtiges Vorbereiten) eingeführt; nur die eigene Perspektive wird ausgedrückt: *ich hab mir gedacht, dass du sowieso drauf kommst*. Diese Art der Thematisierung wurde bereits in den vorangegangenen Dialogen verwendet und in Bezug auf die Gesprächspraktiken der Mannheimer ArbeiterInnen als sozial spezifisch beschrieben.
- Dass es sich um ein Geständnis handelt, wird nur durch die Formulierung *Einmal kommst sowieso drauf* angedeutet. Das Geständnis wird nicht moralisch ‘verpackt’, sondern erfolgt aus der äußeren Notwendigkeit der sichtbaren Schwangerschaft. Die Verbalisierung äußerer Vorgänge und das Aussparen innerer Aspekte (zum Beispiel Emotionen) ist auch bei Problemdarstellungen der Mannheimer ArbeiterInnen aufgefallen (vgl. Keim 1995).
- Die Referenzobjekte Ehebruch und Schwangerschaft werden nicht genannt, sondern auf sie wird durch Deiktika verwiesen: *das ist unvermeidlich, das ist schon länger her, es ist passiert*. Solche Formulierungen sind sehr voraussetzungsreich; sie schützen die Sprecherin, stellen jedoch hohe Verstehensanforderungen an den Partner.
- Durch die Hervorhebung der zeitlichen Ferne wird das Problem Ehebruch bagatellisiert und als diskussionsunwürdig erklärt.

Marthas Art der Thematisierung und der ersten Bearbeitung ihres Ehebruchs enthält keine sprachlichen Merkmale, wie sie in der Forschung zu „Höflichkeit“ beschrieben wurden, wie zum Beispiel explizites Schuldeingeständnis, Anführen von entlastenden Aspekten, Bitte um Verzeihung, Bitte um Verständnis etc. Auch die weitere Bearbeitung des Problems in Bild 4 (Kroetz 2006, S. 17f.), der direkt folgende Dialog zwischen Willy und Martha hat ähnliche Züge:

- 1 WILLY Wann?
- 2 MARTHA Schau nicht so, weil ich schwanger bin. Im November. Das ist die Wahrheit. Du warst im Krankenhaus, wie das war. (Großes Intervall)
- 3 WILLY Das hast ausgenützt, daß ich im Krankenhaus bin.
- 4 MARTHA Ausgenützt hab ich es bestimmt nicht, weil da keine böse Absicht dahinter war.
- 5 WILLY War das so eine Liebe, daß man da ein Kind haben muß.

- 6 MARTHA Da war keine böse Absicht dahinter, weil ich das nicht gewollt hab.
- 7 WILLY Wenn ich im Krankenhaus bin und nix weiß.
- 8 MARTHA Wenn ich sag, daß es keine böse Absicht war. Ich bin eben ausgenutzt worden, weil ich ein Vertrauen gehabt hab. Das ist mir nicht gelohnt worden. Ich hab mich gewaschen, aber es hat nix mehr genützt. Vielleicht, weil ich auf dem Bauch gelegen bin, wie es war. Da empfängt man leichter.
- 9 WILLY Das haben mir noch nie gemacht.
- 10 MARTHA Er hat es gewollt. Kannst es auch mit mir machen, wenns willst. Wenn ich jemand wissen tät, der es für einen Hunderter macht oder umsonst, tät ich es sowieso abtreiben lassen.
- 11 WILLY Tausend kostet das. Das tät mir noch fehlen, für einen Bankert ein Tausender hinlegen.
- 12 MARTHA Das hab ich mir auch gedacht, daß mir das nicht täten. Weil mir das Geld zu was anders brauchen, weils dazu zu schad ist.
(Pause)
Ein Kind ist kein Unglück. Andere wären froh, wenns ein Kind kriegen. Die täten, weiß Gott was dafür geben, daß eins kriegen.
(Pause)
Jetzt wo es passiert ist, nutzt es nix mehr, daß du beleidigt bist.
- 13 WILLY Was geht mich ein Kind an, wo ich nicht der Vater bin.
- 14 MARTHA Genau. Ich laß es ledig melden, wenns da is. Dann tun mir uns beim Adoptieren leichter. Mir lassen es adoptieren von einem Amerikaner oder eim Neger, weil das gleich ist.
- 15 WILLY Wennst wen findest.
- 16 MARTHA Da gibt man eine Anzeige in die Zeitung.
(Großes Intervall)
- 17 WILLY Meine Mutter hat sich drei Kinder mit einer einfachn Stricknadel abtrieben. Das weiß ich von meinem Vater, der hat das immer erzählt.
- 18 MARTHA Wie mit einer Stricknadel?

19 WILLY Mit einer Stricknadel.

20 MARTHA Das kann ich auch probieren. Eine Stricknadel hab ich.
Wenn die Kinder im Bett sind.

Auffallend ist Willys Reaktion auf Marthas Einführung des Themas: Er versteht die deiktischen Formulierungen sofort als Geständnis und fragt in einer minimalen Äußerung nach dem Zeitpunkt des Ehebruchs. Da er nicht auf den Sachverhalt an sich reagiert (erstaunt, empört etc.), sondern nur auf einen Aspekt (den Zeitpunkt), wird deutlich, dass er die Schwangerschaft längst erkannt hat. In Marthas Antwort *Schau nicht so, weil ich schwanger bin. Im November [...] Du warst im Krankenhaus, wie das war* (3) wird die Schwangerschaft als Folge des Ehebruchs zum ersten Mal explizit genannt.

Auffallend ist, dass Martha Willy zurechtweist, ihr die Schwangerschaft nicht vorzuwerfen: *Schau nicht so* (3). Das heißt, sie spricht ihm das Recht ab, ihr den Ehebruch zum Vorwurf zu machen, und zwar mit der Tatsache, dass es zum Zeitpunkt seines Krankenhausaufenthalts geschah. Diese Rechtfertigung⁸⁷ akzeptiert Willy nicht, sondern wirft ihr vor, ihn während seiner Abwesenheit absichtlich hintergangen zu haben *Das hast ausgenützt, daß ich im Krankenhaus bin* (4). Martha weist den Vorwurf zurück mit der Begründung, den Ehebruch nicht geplant zu haben: *Ausgenützt hab ich es bestimmt nicht, weil da keine böse Absicht dahinter war* (5). Daraufhin hinterfragt Willy die Intensität dieser Liebe: *War das so eine Liebe, daß man da ein Kind haben muß* (6). Martha geht darauf nicht ein, sondern hebt nochmals hervor, dass *keine böse Absicht dahinter [war], weil ich das nicht gewollt hab* (7).

In dieser Dialogsequenz folgen die Eheleute einem bestimmten Muster: Auf den Vorwurf des Mannes folgt eine zurückweisende Formulierung mit anschließender Begründung der Frau. Der Ablauf entspricht Frankenbergs (1991, S. 51) Beobachtung in seiner Studie ‘Familienkonflikte und ihre sprachliche Bewältigung’: „Die sozial konfliktive Vorwurf-Rechtfertigungs-Interaktion zeichnet sich [...] dadurch aus, daß das konventionelle Schema der Vorwurf-Rechtfertigungs-Interaktion mehrmals durchlaufen wird, weshalb es zyklischen Charakter besitzt.“

⁸⁷ Aus Sicht der linguistischen Forschung gibt es nach Scott/Lyman (zitiert nach Holly 1979, S. 64) verschiedene Möglichkeiten, die negative Bewertung der eigenen Handlung zurückzuweisen bzw. zu bestreiten: „Leugnung des Schadens; Leugnung der Unschuld des Opfers; Leugnung der Berechtigung des Vorwurfs (Hinweis auf Ungerechtigkeit, Selbstgerechtigkeit); Leugnung böser Absichten (Hinweis auf guten Glauben, Loyalität).“

In Willys Frage (6) liegt der Schwerpunkt des Vorwurfs nicht mehr auf dem Ehebruch, sondern auf der Folge, dem Kind. Dadurch fühlt sich Willy vorwurfsberechtigt, da ein außereheliches Kind ihn in seiner Identität als Ehemann bedroht.⁸⁶ Darauf verteidigt Martha sich in zwei Schritten: Sie weist den Vorwurf, seinen Krankenhausaufenthalt ausgenutzt zu haben, zurück: *weil ich das nicht gewollt hab*, und stellt fest, selbst *ausgenutzt worden* (9) zu sein. Damit stellt sie der Kategorie 'betrogener Ehemann' die Kategorie 'missbrauchte Frau' entgegen. Das heißt, sie bietet ihm in einer Art ausgleichenden Handlung an, dass nicht nur er, sondern auch sie geschädigt ist. Einen sexuellen Akt, in den sie nicht eingewilligt hat, kann man ihr nicht vorwerfen. Diese Strategie stützt sie mit ihrer Nachsorge, mit der sie eine Schwangerschaft verhindern wollte *Ich hab mich gewaschen [...] hat nix mehr genützt* (9). Das Scheitern begründet sie dann mit dem Irrglauben, dass die Stellung *auf dem Bauch* (9) zur Schwangerschaft geführt haben könnte.⁸⁷

Nach Goffman gibt es zur Wiederherstellung des rituellen Gleichgewichts zwischen Interaktanten vier klassische, ausgleichende Handlungsschritte.⁸⁸ Diese führt Martha durch.

⁸⁶ Hier treffen zwei der acht Bedingungen der von Frankenberg (1979, S. 52) aufgestellten Handlungspräsuppositionen zu, die, wenn sie erfüllt sind, den Offendenden zu seiner Vorwurfshandlung berechtigen: „Der Defendent hat bestimmte Normen verletzt, deren Befolgung im Interesse des Offendenden liegt. Der Offendent hat begründeten Anlass anzunehmen, daß diese Normen auch vom Defendenten befolgt werden müssen. [...] Der Offendent wird gegebenenfalls mit Sanktionen reagieren, wenn der Defendent nicht mit einer angemessenen Stellungnahme und Ausgleichshandlung seinen Vorwurf beantwortet.“

⁸⁷ Nach Rehbein (zitiert nach Frankenberg 1979, S. 57f.) ist die Rechtfertigung „ein Account, in dem der Täter die Verantwortung für seine Handlung übernimmt, aber Gründe dafür anführt, warum er die pejorative Einschätzung seitens des Interaktanten nicht teilt. Bedingung: der andere, hier a, ist autorisiert, von y eine Rechtfertigung zu verlangen, das heißt a ist in der Lage, im Falle der Nicht-Honorierbarkeit der Rechtfertigung eine auch von Dritten akzeptierte Sanktion über y zu verhängen. [...] Rechtfertigungen sind also immer dann angebracht, wenn eine allgemein akzeptierte Norm verletzt wird. Eine Identitätsverletzung des Offendenden liegt sowohl bei einer Präferenz- als auch bei einer Normverletzung vor.“

⁸⁸ Goffman (1986, S. 26f.): „Selbst wenn der Missetäter nicht imstande sein mag, seine Unschuld zu beweisen, kann er dennoch mit diesen Mitteln nahelegen, daß er ein neuer Mensch geworden ist, ein Mensch, der für sein Vergehen gegen die expressive Ordnung bezahlt hat und der wieder als vertrauenswürdig beurteilt werden kann. Weiterhin kann er zeigen, daß er mit den Gefühlen der anderen nicht leichtfertig umgeht und daß er sollten ihre Gefühle durch ihn, wie arglos auch immer, verletzt worden sein, bereit ist, einen Preis für seine Handlung zu zahlen.“

- 1) Sie reagiert auf Willys Herausforderung und übernimmt die Verantwortung für den Fehltritt.
- 2) Mit der Selbsterniedrigung als missbrauchte Frau bringt sie ihm den Nachweis, dass sie unter fremden Einfluss gestanden und nicht eigenverantwortlich gehandelt hat: *Ich bin eben ausgenutzt worden, weil ich ein Vertrauen gehabt hab. Das ist mir nicht gelohnt worden* (9).
- 3) Die Selbsterniedrigung nimmt Willy an. Er vollzieht einen spontanen Themenwechsel, indem er die sexuelle Technik mit dem Liebhaber anspricht: *Das haben mir noch nie gemacht* (10).
- 4) Sie bietet ihm nun eine Entschädigung an *Kannst es auch mit mir machen, wennst willst* (11). Mit dem Angebot entkräftet sie nicht nur die Besonderheit des Ehebruchs, sondern stimmt Willy zugleich wieder auf Gemeinsamkeit ein.

Frankenberg (1979, S. 67) beschreibt diese Art von Austausch aus pragmalinguistischer Sicht:

Akzeptiert der Offendent den Account des Defendenten, so gibt er durch eine Honorierung zu erkennen, daß seine Identität wiederhergestellt und der Arbeitskonsensus erneuert ist, die Diskrepanzen zwischen den unterschiedlichen Handlungsbewertungen und -rekonstruktionen von Offendent und Defendent ausgeglichen sind, und die eigentliche Interaktion fortgesetzt werden kann.

Nach der Herstellung von Gemeinsamkeit kommt Martha zum eigentlichen Problem, wie mit der Schwangerschaft umzugehen sei. Zunächst bietet sie die Bereitschaft zur Abtreibung an, wenn sie jemanden wüsste, *der es für einen Hunderter macht oder umsonst* (11). Damit eröffnet sie eine Diskussion über mögliche Lösungswege, in der sie Willy in die Rolle des Beraters lenkt. Sie zeigt sich als äußerst kooperativ und als Ratsuchende. Dabei unternimmt sie folgende Schritte:

- Sie schlägt Abtreibung als eine Lösungsmöglichkeit vor, von der sie weiß, dass sie nicht realisierbar, weil zu teuer ist, und die Willy auch sofort ablehnt: *Tausend kostet das. Das tät mir noch fehlen, für einen fremden Banker ein Tausender hinlegen* (12)
- Sie stimmt Willys Ablehnung zu und hebt das Wir-Gefühl hervor: *Das hab ich mir auch gedacht, daß mir das nicht täten. [...] Weil mir das Geld zu was anderes brauchen* (13). Das heißt, durch die Übereinstimmung, dass

das wenige Geld nicht für eine Abtreibung ausgegeben werden kann, stellt sie mit Willy wieder Gemeinsamkeit her.

Da das Problem noch nicht gelöst ist, folgt ein zweiter Vorschlag von Martha: Willy soll das Kind akzeptieren. Diesen Vorschlag präsentiert sie durch die Formel *Ein Kind ist kein Unglück* (12), mit der eine allgemein positive Sicht auf Schwangerschaft ausgedrückt wird. Die Akzeptanz eines Kindes stützt sie mit dem Argument: *Andere wären froh, wenns ein Kind kriegen. Die täten weiß Gott was dafür geben, daß eins kriegen* (13). Dann, nach einer Pause, nimmt Martha ihre Eingangsformulierung wieder auf – *aber jetzt ist es schon passiert, da nützt das Reden nix mehr* – und spricht Willy das Recht ab, beleidigt zu sein: *Jetzt wo es passiert ist, nutzt es nix mehr, daß du beleidigt bist* (13).

Doch Willy akzeptiert das Kind nicht: *Was geht mich ein Kind an, wo ich nicht der Vater bin* (14), und wieder stimmt Martha ihm zu (15) und macht dann den dritten Vorschlag, das Kind zur Adoption freizugeben. Als sie zu bedenken gibt, dass man zur Durchführung der Adoption *eine Anzeige in die Zeitung* (17) gibt und damit das außereheliche Kind 'öffentlich' macht, entsteht eine lange Pause. Der nächste Vorschlag zur Lösung des Problems kommt von Willy: Es ist die altbewährte Abtreibungsmethode seiner Mutter, die laut Bericht des Vaters bei drei Schwangerschaften erfolgreich war.⁸⁹ *Meine Mutter hat sich drei Kinder mit einer einfachn Stricknadel abtrieben. Das weiß ich von meinem Vater, der hat das immer erzählt* (17). Dem stimmt Martha sofort

⁸⁹ Ignée kommentiert in der Stuttgarter Zeitung (Nr. 80, 6.4.1971) den Protest der deutschen Gesellschaft zur Abtreibungsszene in 'Heimarbeit': „Zwischen einer halben und einer ganzen Million schwankt die jährliche Abtreibungsdunkelziffer bei uns – wer wollte nach Belegen für das Elend suchen, das in dieser Ziffer enthalten ist? Warum handeln Kroetz' Figuren, wie sie handeln? Aus Dummheit, grenzenloser Stumpfheit? Sie handeln so falsch, so dumpf, so unaufgeklärt (und verstümmeln sich immer mehr), weil ihnen nie jemand – weder Eltern, Pfarrer, Lehrer – „richtiges“ Handeln beigebracht zu haben scheint. Kommunikationsverlust und Sprachabwesenheit sind Folgen von etwas, das man die deutsche Aufklärungskatastrophe bezeichnen könnte, unter der natürlich nicht nur die bayerische Provinz, sondern auch die Großstadtprovinzen überall im Lande leiden. Das Elend der Unbildung, der Uninformiertheit, das die materiell orientierte Leistungsgesellschaft stündlich vermehrt, hier wird es offenbar.“ Vgl. dazu auch Beier (2001, S. 135): Beier erklärt zur staatlichen Geburtenregelung: „[...] die Lösung des „Bevölkerungsproblems“ (wird) von der politischen auf die juristische Ebene verlagert. Zunehmend kommt es zu Verurteilungen (proletarischer) Frauen nach dem § 218-220 Strafgesetzbuch. 'Die staatliche Politik (zielt) darauf ab, die Geburtenziffer durch massivere Strafverfolgung der 'kriminellen Abtreibung' und Gesetzesverschärfungen gegenüber dem Handel und der Herstellung von Verhütungsmitteln zu erhöhen.“

zu: *Das kann ich auch probieren* (21). Damit haben die beiden eine Lösung gefunden, die es erlaubt, den Ehebruch und seine Folgen innerhalb der Familie zu bearbeiten und vor der Außenwelt die „Normalität“ einer ordentlichen Familie aufrechtzuerhalten.

Willys Wissen über illegale Abtreibungen, das er vom Vater erworben hat (18), weist auf eine volkstümliche Tradition hin, wonach Abtreibungen mit der Stricknadel unter Frauen eine verbreitete Methode zur Familienplanung waren. Ehegatten waren darüber unterrichtet und gaben das Wissen an ihre Söhne weiter.

5.3.2 Durchführung des Eingriffs

Nach der verbalen Übereinstimmung zum Abtreibungsverfahren wird in Bild 5 (Kroetz 2006, S. 18f.) der gemeinsame Entschluss zur Abtreibung mit einer Stricknadel realisiert.⁹⁰ Bei der Lösung des Problems fällt die Zusammenarbeit zwischen den Ehepartnern auf; sie arbeiten eng miteinander und in weitgehender Übereinstimmung.

- 1 WILLY Was suchst?
- 2 MARTHA Man muß es probiern. Probiern geht über Studiern. (Sie entnimmt der Schublade eine Stricknadel. Setzt sich auf das Sofa, zieht den Rock über die Schenkel herauf, läßt die Unterhose über die Beine hinunter.)
- 3 WILLY Die muß man erst desinfizieren, sonst kriegst einen Ausschlag. (Er steht auf, geht zu Martha, zündet sein Feuerzeug an, hält die Spitze der Stricknadel hinein.) Jetzt. Paß auf, is heiß.
- 4 MARTHA (ihm die Nadel abnehmend) Geh weg, brauchst schließlich nicht zuschaun.
- 5 WILLY (zurück zu seiner Arbeit) Wennst ganz vorn bist, stichst. Wo es nicht weh tut, stichst. Wos weh tut, stichst nicht, weil das was andres is. Wo das Ei is, mußst hineinstechen.

⁹⁰ Mennemeier (1975, S. 294): „Das Motiv der Abtreibung oder geradezu der Tötung des geborenen Kindes ist zentral für Kroetz. In dem Motiv drückt sich handgreiflich die Vernichtung dessen aus, was auch unter weniger spektakulären Umständen in diesen Dramen selten oder nie gelingt: echtes Leben und sinnvolle Zukunft.“

- 6 MARTHA Was du verstehst. Der Gebärmuttermund muß aufgehen, dann kommt es.
- 7 WILLY Wo ich keine Frau bin, mußst du das wissen.
- 8 MARTHA Da hat man kein Gefühl.
- 9 WILLY Das braucht eine Konzentration.
- 10 MARTHA Ich spür überhaupt nix.
- 11 WILLY Weilst nicht ganz drin bist. Das is hinten, wo man normal nicht hinkommt.
- 12 MARTHA (zuckt zusammen, Schrei) Das war es nicht, weil das ein Schmerz war. (Wieder Schmerz) Ich find nix, das tut immer weh.⁹¹
- 13 WILLY Wo es weich is, muß es sein.
- 14 MARTHA Wennst schon immer redst, dann probiers du. Weilst du es vielleicht besser kannst. (Pause, sie arbeitet.) Abstechen tu ich mich nicht wegen eim Kind.
- 15 WILLY Bist feig. Das is es.
- 16 MARTHA Geh her, mach du. Hab nix dagegen. Hab mich nicht vorgedrängt.
- 17 WILLY Ich hab keine saubern Händ. Da muß man saubere Händ haben zu so was.
- 18 MARTHA Die hab ich auch nicht. (Pause) Jetzt is was, wos wie Zischen is. Sonst nix.
- 19 WILLY Das muß sein.
- 20 MARTHA Jetzt spür ich nix, und es geht weiter hinein.

⁹¹ Nach Goffman (2005, S.180, Fußnote 15) sind Reaktionsrufe, wie „der Schmerzensschrei Au! (oder Aua!) [...] gute Beispiele dafür, wie eng die Person, die den Laut ausstößt, mit einer anderen Person in der Situation kooperieren kann“. Im Weiteren erläutert Goffman in der Fußnote: „Wenn wir alleine einen Anfall starker Schmerzen verspüren, dann folgen wir zuweilen einem halb geächzten, halb gegrunzten Lautverlauf, als wollten wir die Erfahrung in eine dialogische Form bringen und damit den Augenblick bestehen und unsere Moral behalten. Wir verfolgen diesen Lautverlauf manchmal auch, wenn Zeugen offensichtlich anwesend sind. Unter diesen Umständen erzeugen wir einen richtigen Bruch im Geschehen, indem wir anzeigen, dass unser aktueller schmerzhafter innerer Zustand eine Angelegenheit ist, die uns alle angeht.“

- 21 WILLY Stich. Stechen sollst! (Martha tut es. Es dauert lange. Schließlich zieht sie die Nadel heraus. Schaut sie an.)
- 22 MARTHA Alles Blut. Schau.
- 23 WILLY (zu Martha, betrachtet eingehend die Nadel) Weils das war. Jetzt kommts. Paß auf.
- 24 MARTHA Dann nehm ich eine Binde, damit nix voll wird.

Martha kündigt die Abtreibung an und unterstreicht ihre Bereitschaft zu handeln mit dem Sprichwort⁹² *Probiern geht über Studiern* (2).⁹³ Sie bleibt in der Rolle der Handelnden, Willy übernimmt die Rolle des Instruktors, er gibt Anweisung zur schrittweisen Durchführung. Seine besondere Sorge konzentriert sich auf die Hygiene des Vorgangs. Er desinfiziert die Stricknadelspitze in der Flamme seines Feuerzeugs und mahnt Martha zur Vorsicht. Er erteilt seine Anweisungen vom Arbeitsplatz aus *Wennst ganz vorn bist, stichst. Wo es nicht weh tut, stichst. Wos weh tut, stichst nicht, weil das was andres is. Wo das Ei is, mußst hineinstechen* (5).

Doch Martha spricht ihm das Expertentum in dieser weiblichen Angelegenheit ab: *Was du verstehst. Der Gebärmuttermund muß aufgehen, dann kommt es* (6). Die Redewendung *Was du verstehst* ist eine in der kolloquialen Rede-weise übliche Wendung für ‘Du hast keine Ahnung davon’. Sie belegt seine laienhafte Beschreibung *Wennst ganz vorne bist* (5) mit dem medizinischen Fachausdruck *Gebärmuttermund* und weist sich als Fachfrau aus. Martha fühlt sich schließlich durch Willys Reden in ihrer Konzentration gestört und fordert ihn auf, durch aktive Beteiligung Mitverantwortung für das Gelingen des Eingriffs zu übernehmen. *Wennst schon immer redst, dann probiers du. Weilst du es vielleicht besser kannst. (Pause, sie arbeitet.) Abstechen tu ich mich nicht wegen eim Kind* (14). Er kommt dem nicht nach, mit der Begründung, seine Arbeitshände seien nicht steril genug. Martha setzt den Abbruchversuch fort. Schließlich glauben beide beim Anblick der blutigen Stricknadel, dass der Abbruch erfolgreich war (21-23).

⁹² Mennemeier (1975, S. 294) „Redensartige Floskeln (zum Beispiel „Probiern geht über Studieren“, „Dem Mutigen gehört die Welt“) dienen einer forschen Selbstvernebelung und einem fragwürdigen Mutmachen zur schlechten Welt.“

⁹³ Dudenredaktion (Hg.) (2002, S. 582) „Das Sprichwort besagt, dass praktische Erfahrungen besser sind als rein theoretische Erkenntnisse. Man sollte demnach einfach mit etwas beginnen, ohne lange Vorüberlegungen anzustellen.“

Im Vergleich zu den bisherigen Sticheleien zwischen den Eheleuten und ihren wechselseitigen Vorwürfen zeigt Kroetz hier, wie die beiden durch zielgerichtete Zusammenarbeit bei der Problemlösung eine Zweckgemeinschaft bilden.⁹⁴ Die Darstellung erinnert an Max Weber, der in seiner Theorie zur Vergemeinschaftung bzw. Vergesellschaftung die Orientierung der Gemeinschaftsmitglieder nach Zugehörigkeit bzw. der Gesellschaftsmitglieder nach emotionslosem wert- oder zweckrational motiviertem Interessenausgleich (siehe Kapitel 3.2.1).

Die Sachlichkeit dieser Szene macht auf den Zuschauer den Eindruck, als werde hier lediglich ein handwerklicher Ablauf vorgeführt. Mit dieser realistischen Darstellung⁹⁵ des tabuisierten Themas Abtreibung provozierte Kroetz die bürgerliche Gesellschaft. Schwangerschaftsabbruch war zur damaligen Zeit in der Bundesrepublik verboten. Wer es sich finanziell leisten konnte, ließ in einigen Nachbarländern einen Schwangerschaftsabbruch legal durchführen.

Insbesondere Arbeiterfamilien hatten unter den finanziellen Folgen ungewollter Schwangerschaften zu leiden. Folglich gehörte bei ihnen der Schwangerschaftsabbruch zum Lebensalltag, der oft auch von „Nachbarinnen oder von gewerbsmäßigen Abtreiberinnen durchgeführt wurde“ (Eder 2002, S. 185).⁹⁶

⁹⁴ Nach Weber (1920b zitiert nach Käsler 2002, S. 673) ist einer der vier ‘Bestimmungsgründe des sozialen Handelns’ zweckrational bestimmt. „Es werden gezielt bestimmte Mittel eingesetzt, um bestimmte Zwecke zu erreichen.“ Woraus nach Abels deutlich wird, dass die Soziologie sich nicht für zufälliges Verhalten interessiert, sondern hinterfragt, „was rational als Gründe des Handelns nachvollzogen werden kann“ (Abels 2007a, S. 111).

⁹⁵ Zu Kroetz' methodischer Vorgehensweise für eine realistische Darstellung erklärt Höge-mann (1972, S. 82): „Die Milieu- und Personenkenntnis schlägt sich in seinen Stücken nieder: Er zeigt seine Helden nicht aus einer überlegenen oder skeptischen Distanz, sondern setzt alle Mittel ein, um sie dem Zuschauer „von innen“ vorzuführen, in Situationen und Gesprächen, die zunächst einmal durch ihre unvermittelte Lebensechtheit fesseln. Dem Sprechen und Handeln der Personen wird keine erklärende, über ihr Denken hinausreichende Geste beigelegt. Diese Methode hat, wenn man sie beherrscht wie Kroetz, ihre Vorteile: Deklamation von Ansichten und Schematisierung werden vermieden, die ausgesprochenen Einsichten und das Handeln der Personen hängen unmittelbar voneinander ab.“

⁹⁶ Eder erläutert zu Abtreibungsmethoden im Arbeitermilieu: „Neben den traditionellen Abortiva wie Mutterkorn oder Sadebaum, wurden nun auch neue Chemikalien und Instrumente eingesetzt. Aufgrund möglicher Spätfolgen wie Infektionen oder Verletzungen blieb die Abtreibung aber nach wie vor ein lebensgefährlicher Eingriff.“ (Eder 2002, S. 185).

5.3.3 Divergierende Perspektiven zur Außendarstellung mit außerehelichem Kind

In den Bildern 6 und 7 finden sich Martha und Willy damit ab, dass das Kind zur Welt gebracht wird. Marthas vorrangiges Interesse besteht darin, dass Willy sich der Umwelt gegenüber wie ein treusorgender Vater verhält. Willy dagegen zeigt wachsendes Desinteresse an dem außerehelichen Kind.

Bei der Planung der Außendarstellung folgt Martha zwei unterschiedlichen Mustern:

- Sie stellt eine Anforderung – Willy lehnt ab.
- Sie stellt eine neue Anforderung – Willy stimmt zu.
- Sie schwächt die Anweisung ab und zeigt aus der Wir-Perspektive, dass sie in beider Interesse handelt.

Bild 6 (Kroetz 2006, S. 20) spielt im Vorgarten. Willy ist beim Holzmachen. Martha, nun hochschwanger, kommt hinzu. Sie ist auf dem Weg ins Krankenhaus zur Entbindung. Auffällig ist der Ort *Vorgarten* und die Einbindung des Geschehens in eine Alltagshandlung.

- 1 MARTHA Kann ich dein Moped haben, weil ich jetzt geh.
- 2 WILLY Damits die ganze Zeit vorm Krankenhaus steht. Das klaut einer, und dann is weg.
- 3 MARTHA Holst es morgen, da muß das Kind da sein. Kannst es anschauen.
- 4 WILLY Das ist ein Kind, wo mich nicht interessiert.
- 5 MARTHA Kommst zu mir, bringst mir eine Zeitschrift, daß ich was zum Lesen hab.
- 6 WILLY Welche?
- 7 MARTHA Eine Bunte oder die Quick.
- 8 WILLY Die liegen auf im Krankenhaus. In der 2. Klasse im Gang aufm Tisch. Gehst hin und holst sie dir.
- 9 MARTHA Dann bringst mir Orangen oder ein Saft, daß ich was zum Trinken hab. In einer Woche bin ich wieder da. Wenn jemand nach mir fragt, sagst, daß ich im Krankenhaus bin wegen der Entbindung. Daß ich in einer Woch wieder da bin. Kann ich dein Moped haben?

Martha fragt nach dem Moped und kündigt an, jetzt zu gehen (1). Durch die Zeitangabe *jetzt* macht sie deutlich, dass die Zeit der Niederkunft gekommen ist. Auffallend ist, dass für Willy das Moped wichtiger ist als die anstehende Geburt (2). Er möchte es nicht hergeben, weil er befürchtet, dass es vor dem Krankenhaus gestohlen werden könnte. Martha macht den Vorschlag, er könnte das Moped am nächsten Tag holen und verbindet damit die Möglichkeit für Willy, das Kind zu sehen (3). Das ist ihr erster Versuch, Willy zum Besuch im Krankenhaus zu bewegen. Die Rolle des Vaters lehnt Willy ab; er stellt klar, dass er kein Interesse an dem Kind hat *Das ist ein Kind, wo mich nicht interessiert* (4).

Im zweiten Versuch fordert Martha ihn auf, ihr eine Zeitschrift ins Krankenhaus zu bringen. Sie drückt damit implizit aus, dass er sich durch den Besuch der Außenwelt gegenüber als fürsorglicher Ehemann zeigen kann. Auch dieser Versuch scheitert, als Willy feststellt, dass die Zeitschriften kostenlos im Krankenhaus ausliegen. Er beschreibt sogar den genauen Ort (*im Gang auf dem Tisch* (8)). Das heißt, er macht ihr deutlich, dass sein Besuch im Krankenhaus nicht erforderlich ist.

Mit dem dritten Versuch ist Martha erfolgreich, als sie ihn bittet, ihr Orangen oder Saft zu bringen. Dann nennt sie den Zeitpunkt ihrer voraussichtlichen Entlassung: *In einer Woche bin ich wieder da...* und gibt Anweisung, was er auf Anfrage der Nachbarn zu sagen hat: *... ich bin im Krankenhaus wegen der Entbindung* (9). Dann fragt sie erneut, ob sie sein Moped benutzen darf.

Durch ihre Aufforderungen und Anweisungen macht Martha deutlich, dass es auch in Willys Interesse stehen müsste, eine intakte Beziehung der Außenwelt gegenüber zu zeigen, das heißt, die Rolle des Ehemanns und angehenden Vaters zu erfüllen.

- 10 WILLY Wennst es Kind daheim kriegen tätst, bräuchst nicht extra fort.
- 11 MARTHA Zahlt alles die Krankenkasse, das nutz ich aus.
- 12 WILLY Ob die alles zahlen, wo das Kind nicht von mir ist.
- 13 MARTHA Alles zahlen die. Weil nirgends was drinsteht, von wem das Kind sein muß. Die Familienkasse zahlt alles wie bei der Monika und der Ursel. Kann ich dein Moped haben?

(Kroetz 2006, S. 20)

Doch Willy ist dazu noch nicht bereit. Er schlägt vor, das Kind zu Hause zu entbinden (10). Damit könnte er der von Martha geforderten Rolle in der Öffentlichkeit ausweichen. Martha entkräftet seinen Einwand mit dem finanziellen Argument, dass die Krankenkasse die Entbindungskosten übernimmt: *Alles zahlen die* (13). Direkt anschließend bittet sie wieder um das Moped.

Diesmal sagt Willy zu, mit der Bedingung, dass Martha das Moped an einen diebstahlsicheren Ort stellt (14). Sie gibt Instruktionen dazu, wie er das Moped zurückerhalten kann und wie er sich in der Öffentlichkeit verhalten soll.

- 14 WILLY Stellst es aber in den Hof hinein, wo die Fahrzeuge von die Ärzte stehen. Nicht heraußen, da is weg.
 - 15 MARTHA Drin an der Mauer stell ich es hin, daß des gleich findst. Holst den Schlüssel bei mir. Fragst nach mir, die sagen dann schon, wo ich bin. Wenns dir das Kind zeigen, freust dich, weil ich kein Gered im Krankenhaus will. Wo Schwestern sind. Die haben dann was gegen mich.
 - 16 WILLY Von mir erfährt keiner was, weil ich da kein Wert drauf leg.
 - 17 MARTHA Eben, das brauchen die nicht wissen. Da legen mir keinen Wert drauf. Geht niemanden was an. Melden laß ich es ledig, dann haben mir beim Adoptieren weniger Schwierigkeiten.
- (Kroetz 2006, S. 20).

Martha will sicherstellen, dass der Krankenhausaufenthalt erfolgreich verläuft. Sie bezieht Willy mit ein, damit die beiden nach außen hin als Ehepaar den Erwartungen der Öffentlichkeit entsprechen: *Fragst nach mir, die sagen dann schon, wo ich bin. Wenns dir das Kind zeigen, freust dich, weil ich kein Gered im Krankenhaus will. Wo Schwestern sind. Die haben dann was gegen mich* (15). Aus Eigeninteresse willigt Willy ein, da er als gehörnter Ehemann sozialen Gesichtsverlust fürchtet: *Von mir erfährt keiner was, weil ich da kein Wert drauf leg* (16). Martha verstärkt die Gemeinsamkeit, übernimmt seine Formulierung: *da legen mir keinen Wert drauf* (17) und hebt durch die Pluralform *wir* den Konsens mit Willy im Hinblick auf die öffentliche Darstellung im Krankenhaus.⁹⁷

⁹⁷ Knapp (1996, S. 203) „Gesamtgesellschaftliche Einwirkungen auf die Interaktion der Figuren werden lediglich an deren Verhalten indirekt sichtbar. Anders ausgedrückt: Elemente des größeren herrschenden Diskurses lassen sich nur ablesen am defizitären Binnendiskurs der Figuren, der jenen bruchstückhaft reflektiert. Natürlich ist der Mikrokosmos des Stücks als Widerspiegelung des gesellschaftlichen Makrokosmos gedacht.“

Der Konsens, der eine Familie konstituiert, besteht aus erprobten Gesprächsverfahren, die überall dort etabliert sind, wo Handelnde in der gemeinsam verbrachten Zeit ihres Alltags über ein geteiltes kommunikatives Repertoire verfügen. Die Kommunikation in einer Familie, mit einem Wort, gelingt, wo immer sie ohne größere Mühe ihren meist banalen Lauf nimmt, ganz gleich, inwieweit die Beteiligten willens oder in der Lage sind, jeweils zu inhaltlichen Lösungen zu kommen (Keppler 1995, S. 282).

Martha stellt durch die kleinschrittigen Handlungsanweisungen (das Kind anschauen, Zeitschriften bringen, Orangen oder Saft bringen, die Nachbarn über ihren Krankenhausaufenthalt und ihre Entlassung informieren) die kategoriengebundenen Eigenschaften 'fürsorglicher Ehemann' und 'erfreuter Vater' her. Sie greift dabei auf das in ihrer Lebenswelt geteilte Wissen zurück, wie sich ein fürsorglicher Ehemann bzw. erfreuter Vater verhält, um die eheliche Normalität nach außen hin zu vermitteln (siehe Kapitel 3.3.1)

Durch Marthas kleinschrittige Handlungsanweisungen zeigt Kroetz, wie wichtig es für Martha ist, nach den in ihrer Lebenswelt gültigen Normen und Werten zu handeln. Sie arbeitet eventuellem Gerede und einem Gesichtsverlust entgegen. Auf den engen Zusammenhang zwischen sozialem Umfeld und Rollenverteilung weist auch Elizabeth Bott hin. In ihren Untersuchungen kam sie zu dem Ergebnis, dass Familien mit scharfer Rollentrennung ein „engmaschiges“ Bezugssystem aufweisen, während in Familien, in denen die elterlichen Rollen von beiden ausgefüllt wurden, das soziale Bezugssystem „weitmaschig“ war.⁹⁸

Danach wechselt Martha das Thema und leitet zur bereits in Bild 3 vorgeschlagenen Lösung über, das Kind als ledig zu melden und zur Adoption freizugeben. Willy schlägt eine Alternative vor, die finanziell vorteilhafter wäre. Wenn sie den Vater nennen würde, könnten Unterhaltszahlungen gefordert

⁹⁸ Bott (zitiert nach Bernstein 1970, S. 125): „Ein Bezugssystem gibt den Grad an, mit dem die Bekannten einer Familie sich auch untereinander kennen und frequentieren. Ist es engmaschig, dann bestehen viele Beziehungen, die die Familie an diese und auch untereinander binden. Ist es weitmaschig, so bestehen wenig Beziehungen, die die Bekannten einer Familie auch untereinander verbinden.“ Bott betont, „dass sich engmaschige Bezugssysteme am ehesten dort entwickeln, wo Mann und Frau, ebenso wie ihre Freunde, Nachbarn und Verwandten, in derselben Gegend zusammen aufgewachsen sind und sie auch nach der Hochzeit nicht verlassen haben. In einem solchen Bezugssystem haben sowohl Vater wie Mutter ihre eigenen Freundschaftsgruppen, die, eben weil sie sich untereinander so gut kennen, die Eltern sehr empfänglich für Gruppennormen und abhängig von ihren Sanktionen machen. Ist das Bezugssystem weitmaschig (wenn die Leute oft umziehen), so unterliegt die Familie nicht der scharfen Kontrolle einer monolithisch erscheinenden öffentlichen Meinung.“

werden und damit könnten sie ihre finanzielle Situation aufbessern (18). Diesen Vorschlag weist Martha zurück. Es sei mit dem leiblichen Vater besprochen, dass es keine Unterhaltszahlung gibt (19). Willys Vorschlag ist der zweite – diesmal verdeckte – Versuch, den Namen des leiblichen Vaters zu erfahren.

- 18 WILLY Wennst den Vater wissen tätst, dann hätten mir wenigstens Alimente. Das ist auch ein Lichtblick, so ein Geld.
- 19 MARTHA Brauchst gar nicht dran denken, da ist kein Geld drin, nie. Das ist besprochen.
- 20 WILLY Weil da was dahinter ist.
- 21 MARTHA Genau, weil da was dahinter ist. Du mußt das ja wissen, daß da was dahinter ist. Du warst ja dabei.
- 22 WILLY Weilst keinen Vater nicht weißt. Das kennt man.
- 23 MARTHA Ich werd den Vater nicht wissen. Daß du alles weißt und nix glaubst, was man dir sagt.
(Kroetz 2006, S. 21).

Willy behauptet, dass Martha seinen Vorschlag zurückweist, weil sie damit ihre Liebschaft schützen möchte, *weil da was dahinter ist* (20). Martha weist die Behauptung entschieden als Lüge zurück, indem sie ihm ironisch Allwissenheit unterstellt: *Genau [...]. Du warst ja dabei* (21). Willy verschärft den Angriff auf Martha, indem er vermutet, dass sie wie eine Prostituierte gehandelt habe: *Weilst keinen Vater nicht weißt. Das kennt man* (22). Martha weist seine Vermutung mit der (von ihr schon früher benutzten) formelhaften Redewendung (1. Person + Futur 1 + Negation) entschieden zurück: *Ich werd den Vater nicht wissen*, das heißt, sie kennt den Vater und wirft Willy mangelndes Vertrauen vor: *Daß du alles weißt und nix glaubst, was man dir sagt.* (23). Darauf wechselt Willy das Thema, in dem er unvermittelt ankündigt, Holz hacken zu wollen (24):

- 24 WILLY Ich mach jetzt das Holz.
- 25 MARTHA (geht zum Moped, klemmt den Koffer in den Gepäckträger) Bringst mir Orangen.
- 26 WILLY Hast keinen Führerschein für ein Moped.

- 27 MARTHA Ich kann schon fahren. Das weißt du genau. Ich fahr nicht zum ersten Mal. Und bsoffen bin ich auch nicht wie wer anderer. Ich kann fahren.
- 28 WILLY Das sagen alle, und dann ist was kaputt.
- 29 MARTHA Bestimmt nicht. (Sie fährt ab.)
(Kroetz 2006, S. 21).

Als Martha sich zum Aufbruch fertig macht, erinnert sie ihren Mann nochmals an den Krankenhausbesuch mit Orangen. Willy versucht ein letztes Mal, sie durch die Feststellung *Hast keinen Führerschein* (26) am Fahren zu hindern. Martha weist das zurück und spielt durch *Und bsoffen bin ich auch nicht wie wer anderer* (27) auf Willys in Trunkenheit verursachten Unfall an, der die Ursache der gegenwärtigen Problemlage ist. Willy übergeht die Anspielung und bezweifelt ihre Fahrkünste: *Das sagen alle* (28). Martha widerspricht nochmals und fährt ab.

In der gesamten Szene versucht Martha ihren Mann für die Mitarbeit an der Aufrechterhaltung des familiären Ansehens in der Öffentlichkeit zu gewinnen; dieser Aspekt ist für sie am wichtigsten. Willy dagegen bedenkt nur die materielle Seite: die Entbindung zu Hause wäre billiger, durch die Nennung des Vaters könnten Alimente eingefordert werden, das Moped könnte beschädigt oder gestohlen werden.

5.3.4 Willys Ablehnung des 'gezeichneten' Kindes

Bild 7 (Kroetz 2006, S. 21) spielt im Krankenhaus nach der Entbindung. Willy steht nach Regieanweisung *in einem sauberen Anzug* an Marthas Bett und *hält eine Tüte in der Hand*. Das Bild zeigt eine typische Besuchsszene im Krankenhaus. Das Krankenhaus ist eine Institution, in der Patienten in der Regel von ordentlich und sauber gekleideten Verwandten oder Freunden besucht werden, die kleine Geschenke mitbringen. Dass Willy sich an dieses Ritual hält (er erscheint im sauberen Anzug), zeigt, dass auch er daran interessiert ist, in der Öffentlichkeit ein gutes Bild abzugeben.

- 1 WILLY Das sind die Orangen. Zwei Pfund. Blutorangen.
- 2 MARTHA Legs aufs Nachtkastl. – Schön is hier, gell.
- 3 WILLY Gib mir den Mopedschlüssel.

4 MARTHA Im Nachtkastl. In der Schublade. Es steht an der vordern Mauer, wie ich gesagt hab. (Pause) Hast es Kind gesehen?

5 WILLY Es hat niemand was gsagt.

Willy hält demonstrativ eine Tüte mit Orangen hin; er erfüllt damit einen Teil von Marthas Instruktionen, die sie ihm für den Besuch gegeben hatte, damit die dort geltenden Regeln der „Normalität“ zu wahren. Er reagiert aber nicht auf Marthas Feststellung *Schön is hier, gell* (2), obwohl Martha mit *gell* Zustimmung einfordert, sondern verlangt die Schlüssel für sein Moped. Damit zeigt er ihr sehr deutlich, dass das primäre Ziel seines Besuches nicht Martha oder das Neugeborene ist, sondern sein Moped. Ihre Frage, ob er das Kind gesehen hat, verneint er indirekt; es habe ihn niemand dazu aufgefordert: *Es hat niemand was gsagt* (5). Er zeigt ihr, dass er ihrer Instruktion nicht folgen und die von ihr gewünschte Rolle als glücklicher Vater nicht spielen musste.

Dann beschreibt Martha das Neugeborene (er fagt nicht danach):

6 MARTHA Ein Bub ist es. Er ist nett, aber er hat zwei große Beulen auf dem Kopf. Sonst wär er nett.

7 WILLY Wo auf dem Kopf?

8 MARTHA Auf dem Kopf.

9 WILLY Eine Mißgeburt.

10 MARTHA Außer die Beulen is nix. Das geht weg, sagt der Arzt.

11 WILLY Wenn es ein Wasserkopf is, stirbt er. Die sterben immer.

12 MARTHA Kein Wasserkopf, nur zwei Beulen. Brauchst ihn nicht extra anschauen, siehst ihn daheim noch früh genug. Am Freitag komm ich. Der Bub muß wahrscheinlich noch dableiben. Ich komm am Freitag, das is sicher.

(Kroetz 2006, S. 22).

Martha beschreibt das Neugeborene freundlich. Willy charakterisiert das Kind sofort negativ und drückt durch *Mißgeburt* (9) seine Abneigung aus. Martha beschwichtigt: *Außer die Beulen is nix* (10) und hebt durch den ärztlichen Befund, die Beulen seien nur vorübergehend, die Harmlosigkeit der Verunstaltung hervor. Willy dagegen treibt die negative Charakterisierung weiter durch die volksmedizinische Weisheit *Wenn es ein Wasserkopf is, stirbt er* (11). Dann verstärkt er diese Prognose durch Generalisierung: *Die sterben*

immer (11). Martha bleibt bei der Verharmlosung, versucht jedoch mit dem Vorschlag, dass Willy das Kind erst zu Hause anschauen solle, das Risiko zu vermeiden, dass er beim Ansehen des Kindes die vereinbarte Rolle als treusorgender Vater nicht durchhalten könnte. Nachdem sie ihm mitgeteilt hat, wann sie das Krankenhaus verlassen kann, und dass das Kind wahrscheinlich noch länger dort bleiben muss, ist für Willy der Besuch beendet:

- 13 WILLY Dann geh ich wieder.
 14 MARTHA Am Freitag komm ich.
 15 WILLY Wenn er Beulen auf dem Kopf hat, ist er ein Krüppel.
 16 MARTHA Das wächst sich aus.
 17 WILLY Das hab ich mir gleich gedacht, daß das nix Richtiges is.
 (Kroetz 2006, S. 22).

Im Weggehen charakterisiert er das Kind nochmals negativ als *Krüppel* (15). Mit der nachklappenden Bemerkung *Das hab ich mir gleich gedacht, dass das nix Richtiges is* (17) sieht er sein bereits vorgefertigtes Urteil bestätigt, dass ein außereheliches Kind ein minderwertiges Kind sei.

5.3.5 Zusammenfassung

Die in den ersten drei Bildern des Stückes von Willy angedeutete Schwangerschaft wird in Bild 4 durch Marthas abruptes Geständnis des Ehebruchs, den sie in der Zeit des Krankenhaufenthalts ihres Mannes begangen hat, offenkundig. Den Ehebruch kann man ihr nicht vorwerfen, da sie selbst Opfer eines Vorgangs geworden ist, an dem sie keinen Anteil hatte. Für die Lösung des Problems, das das soziale Ansehen der Familie im sozialen Umfeld bedroht, fordert sie die Mitarbeit ihres Mannes. Seine Mitarbeit, die Übereinkunft zur Bearbeitung des Problems, erreicht Martha in der Rolle der Ratsuchenden, durch die sie Willy in die Rolle des Beraters bringt.

Die Partner orientieren sich dabei bei der Problemlösung an folgenden sozialen Normen und Werten und verwenden folgende sprachliche Mittel und Verfahren:

- Sie richten sich nach den in ihrer Lebenswelt gültigen Normen und Werten. Formulierungen zu alternativen Lösungswegen werden von Martha durch komplexe Sätze mit einem differenzierenden Wortgebrauch ausgedrückt,

die eine verbreitete Sicht von Frauen auf ungewollte Schwangerschaften widerspiegeln.

- Ablehnende Reaktionen kommen von Seiten des Mannes. Es sind kurz und knapp formulierte Formeln, Spruchweisheiten und Maximen, die rollengebunden sind und ein geteiltes Wissen voraussetzen.
- Damit der Ehebruch nicht über die Familie hinaus bekannt wird, wird auf die volkstümliche Abtreibungsmethode (mithilfe einer Stricknadel) zurückgegriffen, die beide Partner in weitgehender Übereinstimmung durchführen.
- Während Martha zur Herstellung von Konsens partnerorientiert handelt und die Adressatenperspektive berücksichtigt, um ein Wir-Gefühl herzustellen, argumentiert Willy aus der Sprecherperspektive aus seiner Rolle als Ehemann.
- Für die Darstellung der kategoriengebundenen Eigenschaften ‘fürsorglicher Ehemann’ und ‘erfreuter Vater’ wird auf das geteilte Wissen in der Gemeinschaft zurückgegriffen, um nach außen die eheliche Normalität aufrechtzuerhalten.

5.4 Innerfamiliäre Bewältigung des Problems und der Versuch, den Schein von Normalität nach außen hin zu bewahren

5.4.1 Vertiefung des Konflikts: „Beulen“ als Kinderkrankheit oder Erbschaden?

Bild 8 findet wieder in der Wohnküche statt. Während Martha das Neugeborene wickelt, vertieft Willy seine Theorie über die Minderwertigkeit außerehelicher Kinder. Monika, die im Hintergrund Geschirr spült, hört aufmerksam zu. Willy stützt seine Theorie am Beispiel seiner eigenen Kinder. Der Dialog ist ein Streitgespräch, in dem Behauptungen gegeneinander gesetzt werden.

- 1 WILLY Das is ein Krüppel, der nie adoptiert wird.
- 2 MARTHA Die Beulen auf dem Kopf wachsen sich aus, sagt der Arzt. Wirst schon sehen. Das gibts öfter.
- 3 WILLY Die Monika und die Ursel sind auch normal gewesen. Was das für ein Vater ist von dem Kind.
- 4 MONIKA Mir ham keine Beulen auf dem Kopf.

- 5 WILLY Ihr habts nie Beulen auf dem Kopf gehabt. Wie er. Da wird der Vater von ihm auch Beulen auf dem Kopf haben.
- 6 MARTHA Bestimmt nicht.
- 7 MONIKA Welcher Vater?
- 8 MARTHA Frag nicht so dumm, wasch ab und schmeiß nix hinunter.
- 9 WILLY Jedes Kind hat ein Vater. Und das Kind wird dem Vater nach. Das ist wissenschaftlich.
- 10 MARTHA Bei so was nicht.
- 11 MONIKA (zu Willy) Du hast keine Beulen auf dem Kopf. Die Mutti auch nicht.
- 12 WILLY Er ist der einzige mit Beulen.
(Kroetz 2006, S. 22).

Willy stellt fest, dass die Verformung am Kopf des Kindes eine Adoption ausschließt (1). Martha hält die Verformung nach der Diagnose des Arztes für eine Kinderkrankheit, die sich *auswachse* (2). Die Formel *Wirst schon sehen* wird häufig verwendet, um das Eintreffen eines für kaum möglich gehaltenen Ereignisses als bestimmt eintretend zu charakterisieren. Willy hebt die Normalität der eigenen Familie hervor und schließt in Analogie dazu auf den Vater des behinderten Kindes: Der müsse ebenfalls behindert sein. Martha widerspricht dem Analogieschluss entschieden (6). In (7) fragt die hellhörig gewordene Monika, vom welchem Vater gesprochen werde, und wird umgehend von der Mutter für ihre Neugier zurechtgewiesen (8). Willy bleibt bei seiner Vererbungstheorie, stützt sie als wissenschaftlich erwiesen ab (9), wird aber wieder von Martha zurückgewiesen (10). Monika greift nochmals ein, stellt fest, dass beide Eltern keine *Beulen* haben und erhält Bestätigung durch den Vater, der abschließend feststellt, dass seine Familie gesund, das Baby jedoch krank ist (11f.). Im Anschluss mutmaßt Martha über die Ursache der Beulen.

- 13 MARTHA Mir hätten nicht stechen sollen mit der Stricknadel, das glaub ich.
- 14 WILLY Wennst es nicht können hast, hätst es nicht tun sollen.
- 15 MARTHA Das muß man vorher wissen. Du hast die Idee gehabt.
- 16 WILLY Das war ein Rat von mir, wie man sich aus der Affäre zieht. Sonst nix.

- 17 MONIKA (zu Willy) Hast du die Mutti mit einer Stricknadel gestochen?
- 18 MARTHA Hör nicht zu, wost nix verstehst.
- 19 WILLY Das ist jetzt der Beweis, warumst sein Vater nicht hast sagen wollen.
- 20 MONIKA Was für ein Vater.
- 21 WILLY Den von ihm.
- 22 MONIKA (ist verständnislos)
- 23 MARTHA Jedes Kind hat einen Vater, weil das klar ist. Der Vater von ihm ist sein Papa – Wasch ab.
- 24 WILLY Meine Kinder sollen wissen, wie sie dran sind. Ich mach keinen schlechten Eindruck bei meine Kinder.
- (Kroetz 2006, S. 23).

Martha vermutet als Ursache einen Fehler bei der versuchten Abtreibung (13). Willy greift die Idee auf, münzt sie jedoch in den Vorwurf um, dass Martha bei der Abtreibung unprofessionell gehandelt habe (14). Sie kontert mit dem Gegenvorwurf, er habe sie zu der Tat angestiftet (15). Das lässt Willi nicht gelten, da er nur einen Rat habe geben wollen, wie man *sich aus der Affäre ziehen* (16) und Marthas Fehltritt ungeschehen machen könnte. Willy verwendet hier eine im Alltag übliche Redewendung: *eine Affäre haben* (‘ein illegitimes Liebesverhältnis haben’) und *sich aus der Affäre ziehen* (‘eine Befreiung aus einer kritischen Situation finden’). Das bezeichnet genau den Sachverhalt, der in dem Stück ‘Heimarbeit’ behandelt wird. Als die neugierige Monika nach der Sache mit der Stricknadel (17) fragt, wird sie wiederum von der Mutter zurechtgewiesen, dass sie das nichts angehe (18). Dann nimmt Willy das Thema Erbkrankheit nochmals auf: Als Grund dafür, dass Martha den Vater des Kindes verschweigt, sieht er jetzt dessen Behinderung, die er an das Kind vererbt hat (19). Wieder fragt Monika nach dem Vater, von dem Willy spricht, und jetzt erfährt sie, dass das Baby einen anderen Vater hat. In (24) hebt Willy hervor, dass seine Kinder wissen sollen, dass sie einen gesunden Vater haben.

In dieser Szene werden die unterschiedlichen Perspektiven von Willy und Martha offenkundig, die im weiteren Verlauf der Handlung zur Katastrophe führen. Willy kann das Kind aufgrund seines sichtbaren Makels, der es als

nicht zur Familie gehörig ausweist, nicht annehmen. Martha akzeptiert das Kind in der Hoffnung, dass es gesund wird. Beiden ist bewusst, dass sie mit dem 'nicht dazu passenden' Kind in der Öffentlichkeit gebrandmarkt sein würden. Dadurch, dass Willy seine Tochter über den wahren Vater des Babys informiert hat, hat er sein Selbstbild als (erb)gesunder Vater gesichert, ist aber gleichzeitig das Risiko eingegangen, dass die Schande vom außerehelichen Kind über Monika zum Gegenstand des öffentlichen Geredes werden könnte.

5.4.2 Scheinübereinkunft: *Gegen ein Kind kann man nix haben*

Bild 9 (Kroetz 2006, S. 23f.) findet – analog zu Bild 3 – im Schlafzimmer des Ehepaares statt. In beiden Fällen ist Sexualität Gegenstand der Dialoge, sie wird aber nicht explizit thematisiert. In der dritten Szene verweigert Martha den Beischlaf mit dem Argument der arbeitsmäßigen Überlastung. In dieser Szene ist Willy wegen des kranken, wimmernden Kindes nicht mehr zum Beischlaf fähig. Die Szene beginnt mit den Eheleuten im Bett und dem im Hintergrund schreienden Kind:

- 1 WILLY Ich bin keine Kämpfernatur
- 2 MARTHA Zwingt dich niemand, eine zum sein.
- 3 WILLY Du verstehst nix.
- 4 MARTHA Dann mußst still sein.
- 5 WILLY Red ich was. (Pause) Er schreit, Meine Kinder haben nicht so viel geschrien.
- 6 MARTHA Weil er krank ist. Das is klar.
- 7 WILLY Er schreit dauernd, und das ist unnorm. (Großes Intervall)

Willy stellt fest, dass er *keine Kämpfernatur* sei (1), was in der aktuellen Situation folgendermaßen verstanden werden kann: Er fühlt sich durch den Fremdling tiefgreifend gestört und kann dagegen nicht ankämpfen. Da Martha ihm versichert, dass keiner von ihm erwarte, ein *Kämpfer* zu sein, wirft er ihr vor, dass sie nicht verstehe, wovon er spricht (3). Das zeigt, dass für Willy die Eingangsäußerung eine zweite, übertragene Bedeutungsebene hatte, auf die Martha nicht reagiert; sie bleibt auf der wörtlichen Bedeutungsebene: Auch auf den Vorwurf, dass sie ihn nicht verstehe, reagiert sie 'wörtlich' im Sinne

von: ‘Wenn Du meinst, dass ich dich nicht verstehe, dann sei doch still’ (4). Darauf lenkt Willy resigniert ein: *Red ich was* (5).

Diese Art rhetorischer Frage (ebenso wie die Variante *tu ich was*) wird häufig in der Unterschicht verwendet, um sich für einen begangenen Fehler zu entschuldigen. Sie hat die Bedeutung ‘ich sage/tue ja nichts’. Nach längerem Schweigen nennt Willy explizit, was ihn stört, das Schreien des Kindes. Durch den Vergleich mit den eigenen Kindern, die *nicht so viel* geschrieben haben, hebt er die störende Fremdheit und – auf Marthas Einwand, dass Schreien bei einem kranken Kind normal sei (6) – die Anormalität des Kindes hervor (7). Darauf folgt langes Schweigen.

Im nächsten Dialogteil beginnt ein Austausch über Grundsätzliches. Dabei bewegt sich Martha auf einer fallbezogenen Ebene, Willy dagegen auf einer allgemeinen, abstrakten Ebene. Martha eröffnet den Austausch mit einem Vorwurf:

- 8 MARTHA Du hast was gegen das Kind.
- 9 WILLY Gegen ein Kind kann man nix haben, das sowieso nix dafür kann.
- 10 MARTHA Eben. Es ist ein armes Kind, das jetzt jedenfalls da ist.
- 11 WILLY Gegen ein Kind kann man nix haben.
- 12 MARTHA Das sag ich auch.
(Großes Intervall)

Marthas Vorwurf, dass Willy *etwas gegen das Kind*, das heißt das schreiende Baby hat (8), weist er zurück, indem er auf eine allgemeine Ebene ausweicht: *Gegen ein Kind* (an sich) *kann man nix haben* (9) und dass das Kind als Person keine Schuld an ihrer aktuellen Misere hat. Darauf stellt Martha mit *eben* eine Übereinstimmung zwischen beiden fest (10). Willy wiederholt sein allgemeines Statement (11) und Martha stimmt ihm nochmals zu (12). Dadurch dass sich die beiden auf unterschiedlichen Darstellungsebenen bewegen, Martha auf der konkreten Ebene (sie bezieht sich auf das Neugeborene) und Willy auf der abstrakten Ebene (er bezieht sich auf eine allgemeine Haltung zu Kindern), können sie diesen Gesprächsteil in einer scheinbaren Harmonie abschließen (10-12).

Im letzten Teil dieser Szene, nach einem langen Schweigen, wird explizit gemacht, worum es vorher ging: Willy bittet offen um Beischlaf.

- 13 WILLY Kann ich kommen.
- 14 MARTHA Wenn dich das Kind nicht wieder stört.
- 15 WILLY Wenn er schreit, stört er mich. Das ist normal.
- 16 MARTHA Das ist auch normal. Daß jemand schreit, wenn ihm was weh tut. Da kann man nix machen. Hör nicht hin. Ich hör auch nicht hin. Er schreit, und ich hör nicht hin. Du hast keinen guten Willen. Du suchst immer das Schlechteste heraus.
- 17 WILLY Das Kind hemmt mich.
- 18 MARTHA Hör nicht hin.

Marthas Antwort zeigt, dass sie das vorherige Klagen von Willy (1) auch auf der zweiten Bedeutungsebene verstanden hat, nämlich: dass das Kind ihn stört und er zum Beischlaf unfähig ist. Das gesteht er jetzt auch offen ein (15, 17). Im nächsten Beitrag stuft Martha das Schreien des Kindes herab und gibt Willy den Rat wegzuhören, was sie ebenfalls tut (16, 18). Mit dem nochmaligen Rat, nicht auf das Schreien zu hören, schließt die Szene.

Diese Szene macht deutlich, dass Martha die Führende in der Ehe geworden ist. Willy dagegen hat wegen seines selbst verschuldeten Unfalls nicht nur seine Rolle als Ernährer verloren; er hat auch seine Männlichkeit eingebüßt, weil das außereheliche, kranke Kind ihn stört. Martha dagegen zeigt ihm, dass sie Wege gefunden hat, um das Kind zu integrieren, und rät ihm, sich in das Unvermeidliche zu fügen.

In dem Kommentar zu der dargestellten Szene heben Burger/Matt (1974, S. 49) die Besonderheit der Sprache hervor und stellen fest: Die Hilflosigkeit der Figuren

folgt zwingend aus der aufgewiesenen Sprachstruktur. Die Sprache ist die unbegriffene Determinante der Figuren, und zwar in so hohem Grade, daß man ihr, nach den Kategorien der allgemeinen Dramaturgie, die Funktion 'Schicksal' (als abstrakter Faktor betrachtet) zuerkennen muß – ähnlich wie im Natu-

ralismus der Struktur der Erbmasse, bei Sternheim blinden Vitalität, bei Brecht dem sozio-ökonomischen Dialog zukommt.⁹⁹

5.4.3 Versuch einer Familienidylle nach außen

An einem Sonntagnachmittag (Bild 10 und 11; Kroetz 2006, S. 24f.), als die Familie einen Ausflug unternimmt, kommt es wieder zur Auseinandersetzung zwischen Martha und Willy. In Bild 10 will die sonntäglich gekleidete Familie zum Ausflug aufbrechen, als Willy Einspruch dagegen erhebt, dass Martha das Baby mitnehmen will.

- 1 MARTHA Wenn ich noch einmal sag, daß ihr euch nicht dreckig machts, bleiben mir daheim. (Die Kinder erheben sich vom Boden.)
- 2 WILLY Wenn er mitgeht bleib ich daheim.
- 3 MARTHA Fangst wieder an.
- 4 WILLY Er soll daheim bleiben.
- 5 MARTHA Er braucht auch eine frische Luft, weil er blaß ist.
- 6 WILLY Stell ihn in den Garten.
- 7 MARTHA Er braucht Sonne, daß seine Beulen auswachsen, hat der Arzt gesagt.
- 8 WILLY Stell ihn in die Sonne. Wenn er mitgeht, bleib ich daheim. Die Leute sagen: da geht die Familie, und im Kinderwagen ist das ledige Kind mit die Beulen, das vor sich herschieben.
- 9 MARTHA Ich habs den Leuten nicht gesagt.
- 10 WILLY Ich auch nicht.
- 11 MARTHA Du hast es der Monika sagen müssen. Die Kinder reden.
- 12 MONIKA Was hab ich gesagt?
- 13 MARTHA Nix.

⁹⁹ Rühle (1973, S. 383f): „Dies führt zum Kern der Fleißerschen Dramatik – auf die sich Kroetz in seinem beschreibenden Realismus der frühen Stücke stützt – der Aufzeichnung der Strukturen der sogenannten Dummheit. Die Fleißer hat uns gezeigt, daß es Dummheit als allgemeine menschliche Schwäche gar nicht gibt, daß vielmehr ein von Macht- und Profitstreben gelenkter gesellschaftlicher Prozeß die einen ‘dumm’ und die anderen ‘gescheit’ braucht, und sie also so werden läßt, rücksichtslos und verbrecherisch.“

- 14 WILLY Die Monika soll wissen, wies dran is mit ihm,
(Großes Intervall)
- 15 MARTHA Wenn es regnet.
- 16 MONIKA Gehts jetzt. Reds unterwegs weiter.
- 17 MARTHA Es kann regnen.
- 18 WILLY Stell ihn ans offene Fenster, das genügt.
- 19 MARTHA Aber bloß, weil heut Sonntag ist und eine Ruh sein soll.
(Sie öffnet das Fenster, stellt den Kinderwagen nahe heran. Dann gehen sie ab).

Als Martha mit dem Kinderwagen auf die Bühne kommt, droht Willy mehrfach, dass er zu Hause bleibt, wenn das außereheliche Kind mitkommt (2, 4, 8). Martha dagegen sorgt sich um das Kind und betont, es solle laut ärztlicher Anweisung an die frische Luft, damit seine Beulen besser heilen (5, 7). Willy begründet seine Weigerung mit dem befürchteten Gerede der Nachbarschaft: *Die Leute sagen: da geht die Familie, und im Kinderwagen ist das ledige Kind mit die Beulen, das vor sich herschieben* (8). Das Gerede würde zum Verlust des sozialen Ansehens führen.¹⁰⁰ Dem schließt sich eine Auseinandersetzung darüber an, wer die Öffentlichkeit über das außereheliche Kind informiert hat (9, 10). Martha weist darauf hin, dass er selbst es war (11). Er bestätigt das indirekt mit dem Hinweis, dass die Tochter die Wahrheit kennen lernen sollte (14). Willy will einerseits das behinderte, außereheliche Kind vor der Öffentlichkeit verbergen, andererseits will er dem leiblichen Kind gegenüber sein Selbstbild „gesunder Vater“ aufrechterhalten. Nach etwa einer Minute Schweigen (*Großes Intervall*) äußert Martha Bedenken gegen Willys Kompromissvorschlag, sie solle den Kinderwagen ans offene Fenster stellen, da würde das Kind auch Luft und Sonne bekommen (15, 17). Monika drängt zum Aufbruch (16). Willy macht einen weiteren Vorschlag (18), den Martha ausnahmsweise annimmt, weil *Sonntag is*, an dem Ruhe herrschen soll (19).

¹⁰⁰ Geschlossene Beziehungen sind nach Weber (zitiert nach Käsler 2002, S. 698) nur solche, deren „Sinngehalt oder ihre geltenden Ordnungen die Teilnahme ausschließen oder beschränken oder an Bedingungen knüpfen“, z.B. durch den Beitritt von einem Dritten, bevor er nicht bewiesen hat, dass er diese intime Verbindung nicht nur nicht stört, sondern sogar noch bereichert.

Martha wendet hier die soziale Regel „Sonntagsruhe“ an: An Sonntagen soll nach christlicher Auffassung Ruhe und Friede herrschen. Das christliche Gebot fand in der deutschen Gesellschaft seinen Niederschlag in einer Reihe von Gesetzen, z.B. im Verbot der Sonntagsarbeit.

Noch im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts gab es in allen Schichten der deutschen Gesellschaft Familienrituale am Sonntag, die besonders in ländlichen Gegenden gepflegt wurden:

- das Tragen einer festlichen Kleidung;
- der gemeinsame Gang der Familie zum Gottesdienst;
- das gemeinsame Mittagessen der Familie;
- der gemeinsame Spaziergang oder Ausflug der Familie.

Mit dem Sonntagsausflug praktizieren Willy und Martha diese Rituale. Sie zeigen sich mit den beiden (ehelichen) Töchtern in einer Scheinharmonie in der Öffentlichkeit.

In Bild 11 (Kroetz 2006, S. 25) befindet sich die Familie während des sonntäglichen Ausflugs in einem Biergarten. Da es kühl geworden ist, sorgt sich Martha um das Baby zuhause vor dem offenen Fenster und drängt auf Aufbruch. Willy weigert sich, er will sein Bier in Ruhe trinken. Die Interaktion zwischen Martha und Willy findet auf zwei unterschiedlichen Bedeutungsebenen statt: Während Willy auf der vordergründigen, situationsbezogenen Ebene des Biertrinkens bleibt, droht Martha und deutet weitreichende Konsequenzen an.

- 1 MARTHA Kalt is worden.
- 2 WILLY Weil es Abend wird.
- 3 MARTHA Monika, Ursel, kommts her, ziehts die Jacken an. Es ist kalt, weil es Abend wird. (Die Kinder tun es.)
- 4 MARTHA Gehen mir heim. Er steht am Fenster. Wenn er abgedeckt ist, verkühlt er sich, dann ist er krank.
- 5 WILLY Mein Bier trink ich aus.
- 6 MARTHA Sagt ja niemand, daß dein Bier nicht austrinken sollst. (Großes Intervall)
- 7 MARTHA Wennst so weiter machst, Willy, tut dir das leid.

- 8 WILLY Mir tut bestimmt nix leid.
- 9 MARTHA Das tut dir leid, Willy. Das tut dir so leid, daß du es bereust.
- 10 WILLY Weil man sein Bier austrinken will, braucht einem nix leid tun.

Martha sorgt sich um die Kinder, weil es kühler geworden ist (1, 3) und will aufbrechen (4). Willy dagegen insistiert darauf, dass er sein Bier in Ruhe austrinken können muss (5). Martha gewährt einen Aufschub (6). Danach erfolgt eine lange Pause.

Willy besteht hier auf der Einhaltung einer in Männerrunden (etwa Stammtischen) gültigen Regel: Bevor man die Runde verlässt, trinkt man sein Getränk in Ruhe aus. Tut man das nicht oder verlässt übereilt die Runde, schließen die Beteiligten daraus, dass man durch die Ehefrau dazu gezwungen ist. Für solche Fälle haben Männer entsprechende bissige Bemerkungen zum Beispiel *der Hausdrache ruft* ('er hat eine herrschsüchtige Ehefrau') oder *er steht unter dem Pantoffel* ('er ist seiner Frau untertan'). Indem Martha ihrem Mann das Austrinken gewährt, beachtet sie diese Regel.

Doch nach etwa einer Minute Schweigen explodiert Martha und schleudert ihm eine weitreichende, aber unspezifische Drohung entgegen: *Wennst so weiter machst, Willy, tut dir das leid* (7). Dieser unerwartete Ausbruch zeigt, dass sie Willys Bestehen auf der Austrinkregel als hinterhältiges Manöver versteht, mit dem er die Heimkehr hinauszögern und Marthas Sorge um das Kind zerstreuen will. Willy jedoch gibt sich ahnungslos und weist die Drohung zurück *Mir tut bestimmt nix leid* (8). Darauf steigert Martha die Drohung zu: *Das tut dir leid Willy. Das tut dir so leid, dass du es bereust* (9) und im Gegenzug steigert Willy seine Ahnungs- und Harmlosigkeit: *Weil man sein Bier austrinken will, braucht einem nix leid tun* (10). Während Marthas Drohung sich auf Willys Ablehnung des Kindes bezieht und sie ihre Wut darüber zum Ausdruck bringt, dass er ihrer Sorge um das Kind entgegenarbeitet, bezieht Willy die Drohung ausschließlich auf das aktuelle Biertrinken. Und in Bezug darauf weist er sie als unsinnig zurück.

Die Überlagerung zweier Bedeutungsebenen in den Kroetz'schen Dialogen thematisiert auch Knapp (1996, S. 209), der in der Interaktion der Figuren zwei Kommunikationsebenen bzw. zwei Diskurse unterscheidet, die oft parallel verlaufen:

Effektive Kommunikation findet durchaus statt, und zwar nicht nur auf der ‘[...] pragmatische[n] Ebene der Sprachverwendung’, sondern darüber hinaus auch im Emotionalen, im Ausgesparten und in den oft vielsagenden Brüchen des Diskurses.

Die Szene zeigt, dass die unterschiedliche Haltung von Martha und Willy gegenüber dem außerehelichen Kind selbst in ganz alltäglichen Situationen zum Eklat führen kann. Das Kind ist zur ersten Belastung für die Ehe geworden. Willy kann zwar den Ehebruch verkraften (Martha hat bereits vorher die Ehe gebrochen), nicht aber die Folge. Das ihm aufgebürdete, missgestaltete Kind bedroht ihn in seiner sozialen Identität als Mann und Vater. Martha dagegen versucht das außereheliche Kind als Familienmitglied aufzunehmen und sich in das Unvermeidliche zu fügen. Willys Ablehnung vergiftet auch ganz gewöhnliche Alltagshandlungen; sie äußert sich in Doppeldeutigkeiten, in Anspielungen und in Hinhaltetechiken. Sie treibt Martha, das zeigt diese Szene, zu unerwarteten Ausbrüchen und zu Drohungen, die durch den kleinsten Anlass ausgelöst werden können.

5.4.4 Marthas Ankündigung die Familie zu verlassen

Die bisherigen Versuche zur Renormalisierung der familiären Ordnung sind alle gescheitert.

- Die Abtreibung mit der Stricknadel ist missglückt.
- Die Freigabe des Kindes zur Adoption ist nicht möglich, weil das Kind krank ist.
- Den Ausweg, aus dem Kind einen finanziellen Vorteil zu ziehen, hat ihm Martha versperrt, weil sie den Vater nicht preisgibt.

Willy betrachtet das Kind als mit einem Erbschaden behaftet, als Missgeburt. Es als eigenes Kind anzuerkennen, würde seine Identität als Mann beschädigen. Martha hat das Kind inzwischen angenommen und sieht eine mögliche Renormalisierung der familiären Ordnung dann, wenn auch Willy das Kind akzeptieren würde. Doch Willy kann diese Erwartung nicht erfüllen. Die eheliche Zweckgemeinschaft wird zunehmend durch negative Emotionen auf beiden Seiten belastet.

Eine gemeinsame Lösung des Problems ist ausgeschlossen. Sowohl Martha als auch Willy sind darauf angewiesen, für sich alleine die für die Zukunft richtigen Entscheidungen zu treffen. Und doch handeln sie, als ob es ein Ein-

verständnis zwischen ihnen gäbe: Nachdem die Situation für Martha unerträglich geworden ist, entscheidet sie sich, Willy und die Kinder zu verlassen. Mit dieser Entscheidung überträgt sie nicht nur die Verantwortung für die Kinder auf Willy, sondern überlässt ihm auch das Schicksal des außerehelichen Kindes, das er zutiefst verabscheut.

Zur expliziten Ankündigung Willy zu verlassen kommt es in Bild 12 (Kroetz 2006, S. 26). Die Szene spielt wieder in der Wohnküche. Willy sitzt an der Arbeit. Martha putzt den Fußboden:

- 1 MARTHA Ich geh weg von dir, Willy, weil ich dich verlasse.
 (Großes Intervall)
- 2 WILLY Die Kinder brauchen eine Mutter.
- 3 MARTHA Das ist bekannt.
- 4 WILLY Dann bleibst (Großes Intervall)
- 5 MARTHA Ich hab auch meinen Stolz, Willy. Ich lass mir das Kind nicht mehr vorschmeißen, wie du es machst. Das brauch ich mir nichtgefallen lassen.
- 6 WILLY Hab ich was gesagt.
- 7 MARTHA Das durchschaut man, Willy.
- 8 WILLY Weil man ihn nicht adoptieren lassen kann, weil er uns bleibt.
- 9 MARTHA Das war schon einmal, daß ich weg bin von dir. Daß ich einem anderen Mann gefolgt bin. Wie ich wiedergekommen bin, hast auch nix gesagt.
- 10 WILLY Das kann man vergessen. Wost wiedergekommen bist. Ein Kind vergißt sich nicht. Wo es dauernd schreit.
- 11 MARTHA Das hört auch wieder auf zum schrein. Es hat Schmerzen, sagt der Arzt.
- 12 WILLY Weil es gezeichnet is.
- 13 MARTHA Wennst das Kind nicht annimmst, geh ich weg. Ich laß mich von dir nicht demütigen, weil ich das nicht notwendig hab. Das Kind lebt länger wie ich. Da is kein End zum absehen.
- 14 WILLY Weggehen tät ich an deiner Stell nicht.

Während der Arbeit äußert Martha ihren Entschluss, Willy zu verlassen *Ich geh weg von dir, Willy, weil ich dich verlasse* (1). Der kausale Nebensatz gibt keine Begründung, sondern ist lediglich eine gehobene Variante des Hauptsatzes, mit der Martha ihrem Entschluss Gewicht gibt. Nach etwa einer Minute Schweigen reagiert Willy mit dem allgemeinen Postulat *Die Kinder brauchen eine Mutter* (2). Martha stimmt dem zu *Das ist bekannt* (3), und Willy zieht die logische Folge *Dann bleibst* (4).

Nach einer weiteren Minute des Schweigens gibt Martha eine erste Begründung und benutzt dazu die drei Redewendungen *seinen Stolz haben*, *sich nichts vorwerfen lassen* und *sich nichts gefallen lassen* (5), die sich auf die Verteidigung der eigenen Würde beziehen: *Ich hab auch meinen Stolz. Ich lass mir das Kind nicht mehr vorschmeißen. Das brauch ich mir nicht gefallen lassen*. Willy gibt wieder den Ahnungslosen: *Hab ich was gesagt* (6). Doch Martha behauptet, seine feindseligen Strategien erkannt zu haben: *Das durchschaut man* (7). Darauf lenkt Willy ein und gibt zu, dass er verstanden hat: *Weil man ihn nicht adoptieren lassen kann, weil er uns bleibt* (8). Martha erinnert ihn an eine ähnliche Ehekrise in der Vergangenheit, in der sich die Ehe auch wieder normalisiert habe: *Das war schon einmal, daß ich weg bin von dir. Daß ich einem anderen Mann gefolgt bin. Wie ich wiedergekommen bin, hast auch nix gesagt* (9). Doch Willy will die beiden Fälle nicht gleichsetzen, da das Problem dieses Mal durch ein behindertes Kind erheblich verschärft ist: *Ein Kind vergißt sich nicht. Wo es dauernd schreit* (10) und *Weil es gezeichnet is* (12).

Schließlich stellt Martha die Bedingung, dass sie nur bei ihm bleibt, wenn er das Kind akzeptiert: *Wennst das Kind nicht annimmst, geh ich weg. Ich laß mich von dir nicht demütigen, weil ich das nicht notwendig hab.* (13). Ihre Drohung beantwortet er mit einer verdeckten, formelhaften Drohung, die das Angedrohte ausspart, dem Adressaten aber übermittelt, dass er Schlimmes zu erwarten hat: *Weggehen tät ich an deiner Stelle nicht* (14).

In Bild 13 verlässt Martha das Haus, nachdem sie ihre Haushaltspflichten erledigt hat, und reist zu ihren Eltern. Sie lässt Willy mit dem Neugeborenen und den beiden anderen Kindern zurück. Mit dieser Entscheidung schafft sie die Voraussetzung dafür, dass der Kindsmord passieren und die vorherige Ordnung wieder hergestellt werden kann. Ohne Aushandlung möglicher Problemlösungen tun beide so, als hätten sie Einverständnis hergestellt.

Nach Max Weber kann der von den Beteiligten gemeinte Sinn ihres Handelns unausgesprochen in Annahmen des richtigen Handelns zum Ausdruck kommen (siehe Kapitel 3.1.2). Die stillschweigende Bereitschaft dazu nennt Weber Einverständnis. In der gegenseitigen Annahme des Einverständnisses bilden sich Erwartungen heraus, dass ein Handeln erfolgen wird, als ob es einer gemeinsam gemeinten Ordnung folgte. Der überwiegende Teil des Gemeinschaftshandelns erfolgt aus Webers Perspektive nach dem Prinzip des stillschweigenden Einverständnisses. Die Beteiligten tun das unbewusst. Nach dem Prinzip des stillen Einverständnisses funktionieren auch Willys und Marthas Entscheidungen (vgl. Weber 1913 zitiert nach Kaesler (Hg.) 2002, S. 290f.).

5.4.5 Die Ermordung des Kindes

Bild 14 (Kroetz 2006, S. 28) spielt wieder in der Wohnküche. Willy, Monika und Ursel beim Abendessen. Monika vermisst die Mutter:

- 1 MONIKA Wann kommt die Mutti wieder?
- 2 WILLY Mußt sie selber fragen. (Großes Intervall. Sie essen.)
- 3 MONIKA Wie die Mutti das letzte Mal weg war, is lang nicht mehr kommen.
- 4 WILLY Das war ein Vierteljahr.
- 5 MONIKA Hats nix gsagt, was du mir zum ausrichten vergessen hast.
- 6 WILLY Abwaschen sollst.
- 7 MONIKA Wo ich das schon gmacht hab. Daß sie nicht sagt, warum sie weg is. Wenn ich einmal weggeh, sag ich auch, wann ich wieder komm.
- 8 WILLY Weils nix mehr von uns wissen will.
- 9 MONIKA Wieso?
- 10 WILLY Hast den Brei gmacht für ihn?
- 11 MONIKA In der Rein. Den geb ich ihm jetzt, sonst is er kalt.
- 12 WILLY Zuerst ißt du auf.
- 13 MONIKA Gell, ich koch ohne die Mutti auch gut. (Pause) Schmeckts dir?

- 14 WILLY Warum denn nicht.
- 15 MONIKA Wenn ich ihn fütter, darf ich ihn reinholen?
- 16 WILLY Im Schlafzimmer laßt ihn. Da is eine bessere Luft und kein Lärm.
- 17 MONIKA Aber kalt.
- 18 WILLY Im Bett is eim nicht kalt. (Pause) Machts fertig, is schon Zeit fürs Bett.

Monika, die beunruhigt ist, dass die Mutter sie verlassen hat, bohrt mehrfach nach, warum sie verschwunden ist und wann sie wieder kommt (1, 3, 5, 7). Der Vater gibt keine klaren Antworten. Monika erledigt die Haushaltsaufgaben der Mutter selbständig (7), versorgt die jüngeren Geschwister (11) und fordert dafür Lob ein (13). Willy unterbindet Monikas Fürsorge für den Säugling (16, 18), die über die unbedingt notwendige Versorgung des Fütterns hinausgeht. Dann schickt Willy seine Kinder ins Bett.

Im Bild 15 (Kroetz 2006, S. 29) sitzt Willy, nachdem die Kinder im Bett sind, alleine in der Wohnküche auf dem Sofa. Es ist spät in der Nacht. Das Radio läuft. Willy stiert auf eine aufgeschlagene Zeitung und onaniert. Die Szene soll nach Regieanweisung 3 bis 4 Minuten dauern. Der folgende äußerst kurze Dialog besteht aus Monikas Rufen aus dem Schlafzimmer und den kurzen Anweisungen des Vaters.

- 1 MONIKA (von außerhalb) Papa! (Pause) Papa, er schreit!
- 2 WILLY Schlaf, sollst schlafen.
- 3 MONIKA Papa, er schreit!
- 4 WILLY Dann schau, was er hat. Deck ihn zu oder setz ihm eine Mütze auf. Ich arbeit. Ich will eine Ruh.

Kroetz zeigt in dieser Szene Willys extremes Verlassensein und seine Verzweiflung in der gegenwärtigen Lage. Ihm bleibt nur die Selbstbefriedigung und der Wunsch nach Ruhe (4). Er ignoriert das Schreien des Babys, auf das ihn Monika, die davon aufgewacht ist, aufmerksam macht (1). Er fordert seine Tochter auf, das Schreien ebenfalls zu ignorieren (2). Allein ihr Insistieren (3) veranlasst ihn, sie aufzufordern, nach dem Kind zu sehen.

In Bild 16 (Kroetz 2006, S. 29f.), dem Höhepunkt des Stückes, erfolgt der Mord an dem Baby, der in den vorangehenden Bildern (14, 15) durch die Darstellung von Überforderung, Verzweiflung und Einsamkeit vorbereitet wird. Willy sitzt immer noch bei seiner Arbeit. Das Radio läuft. Das Baby greint immer noch. Es ist spät in der Nacht, als Monika im Nachthemd herein kommt.

- 1 MONIKA Papa, er is aufgewacht.
- 2 WILLY (hört nicht)
- 3 MONIKA Er schreit, Papa.
- 4 WILLY Hör nicht hin. Schlaf.
- 5 MONIKA Vielleicht is er abgedeckt.
- 6 WILLY Er is zugedeckt. Ich hab ihn zugedeckt. Grad. Schlaf, er is krank. Geh nicht hin, er steckt dich an. Wirst auch krank. Kriegst auch Beulen auf dem Kopf. Alle werden krank, die hingehen.
- 7 MONIKA Was er hat.
- 8 WILLY Was Schlimmes. Er is gezeichnet. Das is ansteckend. (Pause) Was willst?
- 9 MONIKA Ich muß bieseln.
- 10 WILLY Was stehst dann da. Geh, dann schlafst wieder. Is ein warmes Wasser da?
- 11 MONIKA (probiert mit dem Finger im Topf) Is kalt.
- 12 WILLY Dann setz eins auf.
- 13 MONIKA Is alles abgewaschen.
- 14 WILLY Tu, was ich sag, und verschwind wieder.
- 15 MONIKA Wennst ein warmes Wasser brauchst, setz ich es auf. (Tut es.) Soll ich dir ein Kaffee machen.
- 16 WILLY Bieseln sollst gehen, dann schlafst wieder. Schnell. Morgen is wieder ein Tag. Da mußst aufstehen.
- 17 MONIKA (ab)
(Großes Intervall. Willy arbeitet. Monika kommt schließlich wieder.)

- 18 MONIKA Gut Nacht.
 19 WILLY Schlaf schnell. Fest.
 20 MONIKA (ab.)

Die Vorbereitung zum Mord findet in den Dialogen zwischen Willy und Monika statt. Die ängstlich-fürsorglichen Handlungen des Mädchens für das kranke Baby werden vom Vater korrigiert bzw. unterbunden. Willy drückt über das Verbot von Fürsorgehandlungen seine Abscheu gegenüber dem Baby aus. Er warnt die Tochter davor, das Baby zu berühren, und bereitet sie emotional auf das Unvermeidliche vor, da das Baby eine Lebensbedrohung für alle darstellt: *er ist krank. Geh nicht hin, er steckt dich an. Wirst auch krank. Kriegst auch Beulen am Kopf. Alle werden krank, die hingehen* (6). Auf Monikas Nachfrage, was das Baby hat (7), kommt die endgültige und vernichtende Diagnose: *Was Schlimmes. Er ist gezeichnet. Das ist ansteckend* (8). Mit der Bezeichnung *gezeichnet* wird das Baby als durch übernatürliche Kräfte markiert und zum Tode verurteilt charakterisiert. Da die Krankheit des Babys *ansteckend* ist, bedroht sie die ganze Familie. Und – das ist die nicht verbalisierte Schlussfolgerung – damit ist es die Aufgabe des Vaters, die eigenen Kinder vor der tödlichen Gefahr zu schützen, indem er das Baby beseitigt. Willy drängt Monika immer eindringlicher dazu (10, 14, 16, 19), endlich ins Bett zu gehen und *schnell* und *fest* zu schlafen. Bei dem, was er vorhat, will er alleine und ungestört sein. In dem Dialog zwischen Vater und Tochter wird der Mord moralisch vorbereitet. Willy begründet und rechtfertigt die Tötungsabsicht vor sich und der Tochter und bereitet sie darauf vor, dass das Baby nicht überlebensfähig ist.

Nachdem Monika auf Geheiß des Vaters warmes Wasser vorbereitet hat und dann im Schlafzimmer verschwunden ist, tötet Willy das Baby. Der Mord geschieht wortlos¹⁰¹ und wird in langsam und methodisch vorgenommenen Handlungen von Willy vollzogen.¹⁰² Willy badet das Baby und ertränkt es

¹⁰¹ Reinhold (1985, S. 236): „Der soziale Druck, den die Figuren erleiden, kompensiert sich in sinnlosen Aggressionen gegen den noch Schwächeren, [...]. Diese Ausbrüche werden [...] als für diese Lebensverhältnisse gewöhnliche Reaktionen aufgefaßt.“ Dadurch wird „auf das Fehlen einer realen Alternative im Figurenbewußtsein verwiesen.“

¹⁰² Es gibt zu Kroetz' frühen Stücken zwei unterschiedliche Kritiken. Es wird einmal die Ansicht vertreten, dass Kroetz extreme Situationen darstellt, wie sie meist nur aus Sensationsmeldungen der Boulevardpresse bekannt sind. Sie würden zusammen ein realistisches Bild über Zustände und Abläufe hinter dem Vorhang ergeben: Mord, Tötung, Schwangerschaft, Abtreibung. Die entgegengesetzte Kritik von Panzer (1976, S. 15, S. 20) weist darauf hin,

anschließend im Waschbottich.¹⁰³ Sein wortloses und sehr präzises Handeln während der Tat beschreibt Kroetz detailliert in der entsprechenden Regieanweisung (siehe dazu auch Kapitel 2.5):

(Großes Intervall. Willy arbeitet. Schließlich steht er auf, prüft mit der Hand das Wasser. Dann holt er aus einem Schränkchen den Bottich zum Waschen. Stellt ihn auf die Anrichte. (Wie Bild 1 und 2) Er gießt heißes Wasser in den Bottich. Dann kaltes. Prüft mehrmals die Wassertemperatur. Dann geht er ab. Kommt mit dem Kinderwagen zurück. Das Baby greint. Er nimmt es aus dem Wagen (möglichst alles folgendes so, daß das Publikum das Baby, also vermutlich eine Puppe, nicht sieht), legt es in den Bottich, wäscht es mit dem Schwamm, gründlich und nicht ungeschickt. Dann ertränkt er das Baby im Bottich. Er läßt das Baby im Bottich liegen und trocknet sich die Hände am Handtuch am Ofen ab. Dann greift er wieder in den Bottich, nimmt das Baby heraus, trocknet es ab, legt die Leiche zurück in den Kinderwagen. Dann räumt er auf: leert den Bottich aus, räumt den Schwamm zurück etc. Dann schiebt er den Wagen zurück ins Schlafzimmer. Er kommt zurück, wäscht sich mit Seife die Hände am Ausguß und geht wieder an die Arbeit.) (Kroetz 2006, S. 30).

Carl (1977, S. 324) kommentiert den Kindsmord so:

Damit die schließliche Gewalttat als plötzliche Explosion vielfacher Beschädigungen und angestauter Aggressionen erkannt werden kann, sind diese Szenen im Kontext der Stücke tatsächlich notwendig. Zur Vorgeschichte des Kindesmords gehört hier das gesamte Gefüge der Szenen, die mißlingenden Dialoge ebenso wie die sprachlosen Nothandlungen, die versuchte Abtreibung und die Reaktionen auf die (vermeintliche?) Mißbildung des Kindes, der Weggang der Frau und die Selbstbefriedigung des Mannes. Der Mord an dem Säugling ist nur der Abschluß einer Entwicklung.

Nach Töteberg (1985b, S. 289ff.) wird sie angekündigt, wenn die Frau bemerkt:

„Ein Kind ist kein Unglück“, und der Mann zugibt: „Gegen ein Kind kann man nix haben, das sowieso nix dafür kann“, doch das Kind muß weg und wird von Willy ertränkt [...]. „Abtreibung und Kindsmord: brutale Gewaltakte, die zugleich Selbstverstümmelungen sind, in denen sich die dumpfe Hilflosigkeit der von der Gesellschaft Ausgestoßenen offenbart.“

dass es sich in diesen Stücken nicht um „sensationelle, spektakuläre, sondern ganz selbstverständlich und notwendige Ereignisse“ handelt; „diese Not kann sich nicht anders ‘frei’ machen als in aggressiver Sexualität und körperlicher Roheit.“

¹⁰³ Vgl. dazu auch Honsza (1980, S. 21): „Die Gewalt ist die letzte Artikulation der ‘Sprachlosen’. Schweigen und Verschweigen ist die Vorstufe zu einer großen Triebhaftigkeit, in welche seine Gestalten flüchten. Es werden Gefühle zerstört, die Sensibilität wird brutalisiert, die Sprachreste bilden eine unüberwindliche Kommunikationsbarriere.“

In Kroetz’ „Stücken finden die Gewalttaten innerhalb eines sehr kleinen Spannungsgefüges statt, zumeist in einer isolierten Familie, und sie sind gegen die eigene Person (Selbstmord, versuchte oder gelungene Abtreibung) oder gegen eine störende, aber zum engen Spannungskreis gehörende Figur (Kindermord, Vatermord) gerichtet.“ [...] „Kroetz ist stets bemüht, durch Darstellung der Uneigentlichkeit und Unzulänglichkeit der zur Verfügung stehenden Sprache seiner Menschen die dahinterliegenden Zwänge zu zeigen.“ [...] „In ‘Heimarbeit’ [...] ist der Kindesmord der Versuch, eine verständliche Ordnung zu schaffen aus dem Widerspruch zwischen den durch das Kind entstandenen sozialen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten [...]“ (McGowan 1978, S. 41).

5.4.6 Zusammenfassung

Kroetz zeigt durch die detailliert dargestellte Handlungsentwicklung eine sich schrittweise abzeichnende Katastrophe. Die gescheiterte Abtreibung und die Unmöglichkeit der Freigabe zur Adoption wegen der Krankheit des Kindes hat einen innerfamiliären Konflikt ausgelöst, in dem die divergierenden Einstellungen der Eheleute immer deutlicher offenkundig werden: Willys Ablehnung, weil das mit ‘Erbschaden’ geborene Kind ihn in seiner Identität als Ehemann bedroht, und Marthas Absicht, das Kind in die Familie zu integrieren.

Marthas Fürsorge und Willys Abneigung kommen in ihren sprachlichen Handlungen zum Ausdruck. Marthas vorrangiges Interesse besteht darin, dass Willy beim Krankenhausbesuch nach außen hin die Vaterrolle einnimmt und wie ein fürsorglicher Vater handelt und spricht. Hinsichtlich der Behinderung des Kindes zeigt sie sich zuversichtlich und argumentiert mit den Aussagen des Arztes. Willy dagegen bezeichnet das Neugeborene als *gezeichneten Krüppel*, der sein Selbstverständnis als Vater bedroht. In den unterschweligen Vorwürfen gegenüber seiner Frau scheint die in seiner Lebenswelt verbreitete Sicht auf illegitime Nachkommenschaft und auf Vererbung durch. Er unterläuft subversiv die Sorge seiner Frau um das Kind. Zur Krise kommt es, als Martha Willys Widerstand gegen das Kind und seine ständigen Spitzen nicht mehr ertragen kann, das Haus verlässt, und Willy mit dem Neugeborenen und den beiden eigenen Kindern alleine lässt. Sie bereitet damit die Voraussetzungen dafür, dass Willy das Problem eigenständig löst. Die Tötungsabsicht wird an keiner Stelle explizit geäußert, sondern scheint nur in den Dialogen zwischen ihm und seiner Tochter durch. Monikas Sorge um das Kind entkräftet er, indem er das Kind und seine Krankheit dämonisiert. Damit bringt er seinen Vernichtungswillen gegenüber dem Baby zum Ausdruck. Die Vernichtung, das Ertränken des Kindes im Waschbottich, geschieht wortlos. Die Hand-

lungsschritte, die zum normalen Baby-Baden gehören, werden systematisch durchgeführt. Dadurch erscheint der Tötungsprozess kühl kalkuliert, emotional distanziert, ohne Erregung und Schritt für Schritt in eine natürliche Handlungsabfolge eingebettet. Es hat den Anschein, als bereite Willy damit die Version für den Tod des Babys vor, die später als die offizielle Version in den Polizeiakten erscheint: Unfalltod beim Baden im Waschbottich.

5.5 Renormalisierung der familiären Ordnung

Nach dem Mord an dem Kind rückt die Familie wieder zusammen: Das Trennende, der Bastard, ist ausgeschieden.

5.5.1 Willys Bitte um Marthas Rückkehr

In Bild 17 (Kroetz 2006, S. 30f.) besucht Willy Martha im kleinen Schrebergarten ihrer Eltern. Sie sitzen an einem Tisch. Ein schöner Tag, Willy sehr sauber gekleidet.

- 1 MARTHA Im Herbst muß der Papa den Garten aufgeben. Die Bahn hat gekündigt. Die bauen hier eine Waschanlage für die Personewaggons (Großes Intervall)
- 2 WILLY Martha, komm zurück, dein Sohn ist tot.
- 3 MARTHA Woher weißt du das?
- 4 WILLY Weil er gestorben ist. Er ist schon begraben. Er hat eine Lungenentzündung bekommen, wie ich gesagt hab.
- 5 MARTHA Das arme Kind.
- 6 WILLY Das hab ich auch gesagt. Komm jetzt heim. Das war das Schicksal. Die Aufregung war nicht notwendig.
- 7 MARTHA Nein.
- 8 WILLY Komm heim. Die Kinder brauchen dich. Die Kinder brauchen eine Mutter. Mir geht es auch nicht gut.
- 9 MARTHA Du schaust nicht krank aus.
- 10 WILLY Das sagt nix.
- 11 MARTHA Es ist schön hier. Ruhig.
- 12 WILLY Mir ham auch einen Garten daheim.

Martha eröffnet das Gespräch mit einem Hinweis auf den Garten ihrer Eltern (1). Nach langer Pause erfolgt ein Themenwechsel: Willy bittet Martha, wieder zur Familie zurückzukehren und stellt den Tod des Babys fest (2, 4). Es habe eine Lungenentzündung bekommen, sein Tod sei Schicksal (6). Willy zentrales Argument dafür, dass Martha heimkehren soll, ist, dass die Kinder eine Mutter brauchen. Als er hinzufügt, dass *es (ihm) auch nicht gut geht* (8) bezweifelt Martha das durch *Du schaust nicht krank aus* (9). Das heißt, sie bezieht Willys Äußerung nur auf sein körperliches Befinden und blendet aus, dass seine Äußerung noch eine weitere Bedeutung hat. Die Art und Weise des Wörtlichnehmens in Situationen, in denen es um innere Befindlichkeiten geht, sieht Allkemper (2002, S. 78) als charakteristisch für Kroetz’ Sprache:

Weil Kroetz in vielen Szenen so sehr darauf bedacht ist, daß das, was nicht verbalisiert wird, dennoch deutlich wird, macht er mit übertriebener Penetranz und Künstlichkeit fast alles ‘Handeln’ zum Zeichen. Das gilt einmal für das sprachliche Handeln: wenn Willy Martha bittet, wieder zurückzukehren, nach vielen Allgemeinplätzen zuletzt mit dem Hinweis auf sich selbst: „Mir geht es auch nicht gut“, dann ist es für den Rezipienten schon deutlich, daß Willy damit nicht seinen körperlichen Zustand meint, ohne daß Martha – ‘Du schaust nicht krank aus’ – ausdrücklich darauf hinweisen muß.

Als Martha dann den Garten ihrer Eltern und die Ruhe, die sie da hat, lobt (11), erinnert Willy sie daran, dass sie Gleichwertiges auch zu Hause finden kann (12). Auch damit versucht er, sie zur Rückkehr zu bewegen.

5.5.2 Doppeldeutiges Spiel und die Normalisierung des Kindesmords

In Bild 18 und 19 steht die Familie jeweils vor einem anderen Grab. In beiden Bildern gibt Willy weitere Versionen zum Tod des Kindes. Während er in Bild 17 Martha von der Lungenentzündung als Todesursache berichtet hat, stellt er in Bild 18 in einem doppeldeutigen Spiel fest, dass er das Kind *erwürgt* hat. Erst in Bild 19 beschreibt er den tatsächlichen Vorgang, das Kind sei beim Baden *ertrunken*, das sei ein Unfall gewesen. Auffällig ist, dass Martha alle Versionen zum Tod des Babys unhinterfragt hinnimmt.

In Bild 18 (Kroetz 2006, S. 31f.), als Martha bei der Rückkehr im Vorgarten ihres Hauses ein unscheinbares Grab mit Kreuz entdeckt, entwickelt sich folgendes Gespräch zwischen ihr, Willy und Monika:

- 1 MARTHA Was ist das?
- 2 WILLY Das ist ein Kreuz.

- 3 MARTHA Liegt da das Kind? (Großes Intervall)
- 4 WILLY Ich hab kein Aufsehen machen wollen.
- 5 MARTHA War es ein angenehmer Tod?
- 6 WILLY Ich hab es erwürgt.
- 7 MONIKA (kommt) Gefällt dir das Kreuz. Das hab ich gemacht.
- 8 MARTHA Das hast du schön gemacht.
- 9 MONIKA Wenn der Hund nicht schon tot gewesen wäre, hätten wir ihn gesundgepflegt. Aber er war schon tot.
- 10 MARTHA Der Hund.
- 11 WILLY Vor dem Haus is ein Hund überfahren worden. Die Kinder haben ihn gefunden. Ich hab erlaubt, daß sie ihn da begraben. Ein Bastard. Hat gestreunert.
- 12 MONIKA Der hat keinen Herrn gehabt, weil niemand danach gefragt hat. Der Papa hat das Grab gemacht und ich das Kreuz. Die Blumen sind auch von mir.
- 13 MARTHA Geh hinein, mach einen Kaffee. Der Papa hat einen Kuchen gekauft.
- 14 MONIKA (ab.)
- 15 MARTHA Und wenn jemand nach ihm fragt.
- 16 WILLY Dann haben mir ihn einem Amerikaner mitgegeben. In Pflege. Aber der hat sich nicht mehr gemeldet. Der wird in Amerika sein.
- 17 MARTHA Das glaubt niemand.
- 18 WILLY Ich bin nicht dumm. Das war ein Spaß. Da liegt wirklich ein Hund. Kannst nachschauen.
- 19 MARTHA Du hast eine schlechte Fantasie, Willy.

Auf ihre Frage, ob *das Kind* im Vorgarten begraben liegt (3), antwortet Willy nicht. Nach längerer Pause kommt die Bemerkung: *Ich hab kein Aufsehen machen wollen* (4), die, bezogen auf Marthas Frage, eine indirekte Bejahung darstellt, der die Begründung folgt im Sinne von 'Ja, ich habe es hier begraben, weil ich kein Aufsehen machen wollte'. Interessant ist Marthas Reaktion:

War es ein angenehmer Tod? (5). Sie zeigt, dass sie davon ausgeht, dass Willy das Kind, dessen Tod er nicht offiziell machen wollte, im Vorgarten verscharrt hat. Im nächsten Zug wird die Szene makaber; Willy gesteht den Mord an dem Kind: *Ich habe es erwürgt* (6). Darauf erfolgt von ihr keine Reaktion.

Dass dieser Eingangsdialog zwischen Martha und Willy ein makabres Doppelspiel ist, wird im Folgenden deutlich. Monika tritt auf und klärt über das Grab auf: Hier sei ein Hund beerdigt: *wir hätten ihn gesund gepflegt aber er war schon tot* (7-9). Marthas Reaktion *der Hund* (10) kann entweder Irritation oder Erstaunen ausdrücken. Dann klären Willy und Monika über das Ereignis mit dem Hund auf, dass sie ihn tot gefunden und hier im Vorgarten begraben haben. Auf das Grab hat Monika ein Kreuz gesetzt.

Darauf schickt Martha ihre Tochter ins Haus und bleibt mit Willy alleine zurück. Wie die nächsten Dialogsequenzen zeigen, will sie mit ihrem Mann klären, wie der Tod des Kindes in der Öffentlichkeit dargestellt werden kann. Ihre nächste Äußerung *und wenn jemand nach ihm fragt* (15) zeigt einerseits, dass sie immer noch glaubt, dass in dem Grab im Vorgarten das Baby liegt und Monikas Version eine Art harmlose Version ist, die Willy für die Tochter arrangiert hat. Andererseits zeigt die Äußerung, dass Martha sich Gedanken darüber macht, wie sie und Willy das Verschwinden des Kindes in der Öffentlichkeit plausibel machen könnten. Willy nimmt diesen Aspekt auf und schlägt als mögliche Erklärung vor, dass sie das Kind zur Adoption gegeben haben (16). Das weist Martha als nicht plausibel zurück (17). Darauf beruhigt Willy seine Frau, dass in dem Grab wirklich ein Hund liegt und er die Beseitigung des Kindes nicht *so dumm* durchgeführt hat. Er legt das Doppelspiel offen und bezeichnet es als *Spaß*. Mit *Du hast eine schlechte Fantasie, Willy* (19) zeigt Martha, dass sie auf Willys Doppelspiel reingefallen ist und es als makabre Phantasie betrachtet. Sie fragt jedoch immer noch nicht nach den tatsächlichen Geschehnissen.

Allkemper (2002, S. 783) kritisiert die Analogie zwischen dem überfahrenen Hund und dem ermordeten Kind als eine Provokation, die nicht direkt zur Handlung beiträgt.

Das Vorschalten der Hundegrabszene (18. Bild) vor der Friedhofszene vor dem Grab des getöteten Kindes mit dem Hinweis, daß sie einen herrenlosen Bastard, der gestreunert hat, begraben haben, setzt sich eher dem Mißverständnis der Provokation aus, als daß es zu einer subtilen dramaturgischen ‘Zeichensetzung’ etwas beitrüge.

Meines Erachtens übersieht Allkemper dabei, dass der Anblick des Hundegrabes für Martha ein Indiz für die Ermordung des Kindes ist; sie schickt Monika weg, weil sie die Hundegeschichte nicht glaubt. Und sie zeigt sich sofort bereit, mit Willy zusammenzuarbeiten, um den Mord vor der Öffentlichkeit zu verstecken. In dem Austausch, in dem es um die öffentliche Version für das Verschwinden des Kindes geht, zeigen beide eine inhaltlich und sprachlich weitgehende Übereinstimmung: Martha formuliert den *wenn*-Teil (15) und Willy macht im *dann*-Teil einen Vorschlag (16), den beide in Bild 4 bereits erwogen hatten, die Adoption in eine Familie, die weit weg lebt. Erst als Martha merkt, dass dieser Vorschlag nichts taugt, deckt Willy auf, dass die ganze Szene nur ein makabrer *Spaß* war.

Im 19. Bild (Kroetz 2006, S. 32) steht die Familie wieder vor einem frischen Grab, diesmal auf dem Friedhof. Nach der Regieanweisung *schön gekleidet* hat sich die Familie auf diesen Besuch vorbereitet. Die szenische Ausgestaltung – schönes Grab, festliche Kleidung, Beten am Grab – signalisiert dem sozialen Umfeld gegenüber die tiefe Trauer der Familie; sie ist gleichzeitig auch ein Sinnbild für die einvernehmliche Lösung des familiären Problems. Der Kindstod wird würdig betrauert, und die gemeinsam trauernde Familie zeigt, dass sie sich auf dem Weg zum Normalzustand befindet.

- 1 WILLY Das is es.
- 2 MARTHA Schön. Ein schönes Grab.
- 3 MONIKA Mein Kreuz is schöner daheim.
- 4 MARTHA Sei still. Auf dem Friedhof redt man nicht. Tuts beten.
- 5 MONIKA (betet) (Willy und Martha etwas abseits.)
- 6 MARTHA Hat er einen leichten Tod gehabt?
- 7 WILLY Ich habe ihn gebadet. Dann ist er ertrunken. Die Polizei war da. Man hat mich verhört. Drei Kinder versorgen ist zuviel für einen Mann ohne Frau. Das verstehen sie. Sie sagen, es war höchstens fahrlässige Körperverletzung. Weil ich nicht vorbestraft bin, wird nicht viel sein.
- 8 MARTHA Das tät mir noch fehlen, daß mein Mann ins Gefängnis muß.
- 9 WILLY Er ist ertrunken. Man kann seine Augen nicht überall haben.

10 MARTHA (betet ebenfalls.)

11 WILLY Ein Tod wie jeder andere.

Zunächst bewundert Martha das Grab (2). Ein *schönes Grab* gilt als wichtiges Symbol nach außen hin, dass der Tote würdig und gebührend betrauert wird. Nach dem gemeinsamen Gebet – auch das ein Symbol der würdigen Trauer – entfernen sich Martha und Willy einige Schritte von Monika: Martha versucht jetzt den Tod des Kindes zu klären. Auf ihre Frage *Hat er einen leichten Tod gehabt?* (6) beschreibt Willy den Hergang des Kindstods (7): Es sei beim Baden ertrunken. Die polizeiliche Untersuchung habe den Vorfall als *fahrlässige Körperverletzung* (7) gewertet, da Willy als allein sorgender Vater mit der Betreuung von drei Kindern überfordert gewesen sei: *Drei Kinder versorgen ist zuviel für einen Mann ohne Frau* (7). Da er nicht vorbestraft sei, könne die zu erwartende Strafe nicht hoch sein (7).

Martha zeigt sich erleichtert über diese offizielle und polizeilich bestätigte Version, da es keine Katastrophe gegeben habe und ihr Mann nicht ins Gefängnis müsse: *Das tät mir noch fehlen, dass mein Mann ins Gefängnis muß* (8). Mit dieser Lösung des Familienproblems ist sie offensichtlich zufrieden. Willy bezeichnet den Tod des Kindes als Unfalltod (9), und während Martha betet, stuft er ihn noch weiter herab als alltäglichen Tod (11).¹⁰⁴

Mit dieser offiziellen Version zum Tod des Kindes, mit der zu beider Zufriedenheit das Familienproblem gelöst ist, können die Partner wieder zur ihrer normalen Ordnung zurückkehren. Ihre Wiederherstellung wird im letzten Bild durch Marthas Übernahme der Ehe-, Hausfrauen- und Mutterrolle aufgezeigt: Sie übernimmt wieder die Haushaltspflichten und die Kindererziehung. Sie wird darin durch ihren Mann unterstützt und sie stellt ihm die Erfüllung seiner sexuellen Wünsche in Aussicht.

¹⁰⁴ Petersen (1983, S. 297) erläutert hierzu, dass „Willy das dritte Kind ganz selbstverständlich und ebenfalls ohne vorhergehende Reflexion um(bringt), und dementsprechend kennt er auch keine Gewissensbisse. Mit seiner Frau, die ihn verlassen hatte, entspinnt sich folgender Dialog, dem zwar der Hinweis auf den Tod ihres Kindes, keineswegs aber das Eingeständnis der Mordtat vorausgegangen ist; doch Martha weiß schon, was geschah: „Wars ein angenehmer Tod? WILLY. Ich hab es erwürgt.“ Sie macht ihrem Mann auch gar keine Vorwürfe: das störende, die Lebensverhältnisse noch weiter einengende dritte Kind hat beseitigt werden müssen, das gilt allen als selbstverständlich. Mehr als das Gefühl, gestört zu werden, bringt da niemand auf. Willy hat nur noch einen weiteren Satz für diesen Vorgang übrig: Ein Tod wie jeder andere.“

5.5.3 Wiederaufnahme der Position als Mutter, Haus- und Ehefrau

Im letzten und 20. Bild (Kroetz 2006, S. 33) nimmt Kroetz die Ordnung des ersten Bildes wieder auf und zeigt damit, dass das traditionelle Ehemodell, die Ehe als Zweckgemeinschaft, wieder Gültigkeit hat. Die Gleichartigkeit zwischen dem ersten und diesem Bild deutet auch auf die Gefahr hin, dass bei einer neuen Krise die Ehe wieder an den Rand des Scheiterns geraten kann, das heißt, dass Martha die Familie wieder verlassen wird. Dazu nimmt Keppeler (1995, S. 282f.) ähnlich Stellung:

Familien, deren Mitglieder sich in den wichtigsten Dingen des Lebens einig sind, sind 'dichtere' Gemeinschaften als solche, in denen dies nicht der Fall ist. Der Grad der Vergemeinschaftung in Familien, so wäre zu folgern, ist abhängig vom Grad des Einverständnisses über die Wirklichkeit, den ihre Angehörigen im Kreis der Ihrigen gewinnen.

Dabei ist es kein inhaltlicher Konsens, sondern eine 'formale Übereinstimmung', die die Gemeinschaft einer Familie verbindet:

Auf ein hohes Maß der inhaltlichen Übereinstimmung kommt es nicht an, solange Einigkeit im Stil des Umgangs mit allen Arten von Nicht-Übereinstimmung besteht. Die interne Moral einer Familie besteht weit eher in erprobten Verfahren der Konfliktvermeidung als in bewährten Mechanismen der Konsensfindung. (ebd.)

Laut Regieanweisung ist die Familie nach einem gemeinsamen Abendessen in der Wohnküche. Die Kinder sind in ihren Schlafanzügen bettbereit. Martha räumt den Tisch ab, und Willy ist wieder beim Arbeiten.

- 1 MARTHA Wenns jetzt nicht gleich im Bett seids, wer ich grantig. Nach sieben gehören Kinder ins Bett.
- 2 MONIKA Wie du nicht da warst, ham mir immer erst später gehen müssen.
- 3 MARTHA Jetzt bin ich wieder da. Jetzt herrscht wieder eine Ordnung.
- 4 WILLY Tuts, was die Mutter sagt.
- 5 MARTHA Wenns ihr nicht brav seid, geh ich wieder.
- 6 MONIKA Kochst du jetzt wieder?
- 7 MARTHA Freilich. Jetzt hat alles wieder seine Ordnung.

- 8 MONIKA Was gibt's morgen?
- 9 MARTHA Schweinernes und ein Kraut. Schauts, daß jetzt ins Bett kommst.
- 10 MONIKA Gut Nacht.
- 11 MARTHA Schlafts schnell. Morgen ist wieder ein Tag, wo man aufstehen muß.
- 12 MONIKA (mit Ursel ab.)
- 13 MARTHA Morgen wasch ich. Alles schmutzig. So ein Haufen Wäsche. Das wird ein anstrengender Tag.
- 14 WILLY Das is ein Vorteil, daß du wieder da bist.
- 15 MARTHA (tut frisches Wasser in den Bottich.)
- 16 WILLY Wascht dich?
- 17 MARTHA Ja, eine Sauberkeit ist das Wichtigste. Wasch dich auch, bist dreckig.
- 18 WILLY Is noch ein warmes Wasser da?
- 19 MARTHA Setzt eins auf. (Sie zieht sich aus zum Waschen.)
- 20 WILLY (steht von seiner Arbeit auf, geht zum Ofen, setzt Wasser auf. Geht zu Martha.) Jetzt bist wieder da (berührt sie).
- 21 MARTHA Wasch dich zuerst. Bist schmutzig.

Martha fordert mit einer formelhaften Drohung die Kinder auf, die Regel für die Bettgezeit einzuhalten: *Wenns jetzt nicht gleich im Bett seids, werd ich grantig* (1). Darauf antwortet Monika, dass während Marthas Abwesenheit diese Regel außer Kraft gesetzt war *Wie du nicht da warst, ham mir immer erst später gehen müssen* (2). Monika zeigt, dass ihr die aktuelle Regelung missfällt und sie in der Abwesenheit der Mutter mehr Freiheiten hatte. Darauf verweist Martha, dass sie ihre Familienrolle wieder uneingeschränkt einnimmt: *Jetzt bin ich wieder da. Jetzt herrscht wieder eine Ordnung* (3). Willy bestärkt sie in dieser Rolle den Kindern gegenüber (4). Schließlich unterstreicht Martha ihre Autorität durch die Drohung, bei Nicht-Befolgen ihrer Anordnungen, die Familie wieder zu verlassen: *Wenns ihr nicht brav seid, geh ich wieder* (5).

Danach initiiert Monika einen Themenwechsel. Sie fragt die Mutter, ob sie die Haushaltsführung, die sie während ihrer Abwesenheit übernehmen musste, wieder abgeben darf (6). Martha verspricht das *Freilich. Jetzt hat alles wieder seine Ordnung* (7). Darauf fragt Monika, ob das Versprechen schon für den nächsten Tag gilt (8). Martha bestätigt, dass sie Speiseplanung und Einkauf bereits vollständig übernommen hat (9).

Im ersten Bild hatte Martha ihrer Tochter die Haushaltsführung wegen Überlastung übertragen. Im letzten Bild übernimmt sie wieder ihre Pflichten als Mutter und Ehefrau. Selbst das Zu-Bett-Gehen der Kinder erfolgt nun in Form einer geordneten Abschiedszeremonie (11-13). Auch mit der Abschiedsformel *Schlafts schnell. Morgen ist wieder ein Tag, wo man aufstehen muß* (11) verweist sie auf die wieder hergestellte Alltagsroutine.

Nachdem die Kinder zu Bett gegangen sind, gehen Martha und Willy etwa eine Minute lang schweigend (*großes Intervall*) ihren Tätigkeiten nach. Martha beginnt das Gespräch und verweist mit *Alles schmutzig. So ein Haufen Wäsch. Das wird ein anstrengender Tag* (13) darauf, dass sie die in ihrer Abwesenheit liegen gebliebene Hausarbeit so schnell wie möglich erledigen wird. Willy drückt seine Erleichterung darüber aus, dass sie ihre normalen Tätigkeiten wieder aufnehmen will: *Das ist ein Vorteil, daß du wieder da bist* (14). Als Martha den Bottich mit Wasser füllt (15), vermutet Willy, da am Abend der Bottich in der Regel zum Körperwaschen benutzt wird (16), dass sie sich als Vorbereitung zum Beischlaf wäscht. Sie bestätigt seine Vermutung indirekt mit der Aufforderung, sich ebenfalls zu waschen (17-19). Wie in vielen Familien und Beziehungen ist auch hier Sauberkeit eine Voraussetzung für intime Nähe.

Mit *Jetzt bist wieder da* (20) berührt Willy seine (nackte) Frau und drückt seine Zufriedenheit aus. Er nimmt an, dass sie bereit zur körperlichen Nähe ist und auch ihre Rolle als Ehefrau wieder eingenommen hat. In diesem kurzen Austausch führt Kroetz anschaulich nicht nur das Vorspiel-Ritual zu einem Beischlaf in dem gezeigten sozialen Milieu vor, sondern zeigt auch die Zärtlichkeit, die sich in sehr reduzierten Gesten ausdrückt. Auf dieses Charakteristikum der Sprechweisen der Eheleute im Umgang miteinander weist auch Betten (1985, S. 235) hin:

Selten sprechen diese Menschen liebe oder zärtliche Worte zueinander, selten aber auch so zänkische, bitterböse [...]. Im Reden bleibt vielmehr stets eine gewisse Nüchternheit, der Dialog ist ein ständiges Abtasten der Position des anderen, ein Ausloten ohne Resümee oder Aussprache. Schlüsse werden allenfalls durch Handlungen gezogen.

5.5.4 Zusammenfassung

Um die Ehe zu retten, stand Willy vor der Alternative, entweder das Kind zu akzeptieren oder es aus der Welt zu schaffen. Er entschied sich für die Wiederherstellung der Ehe in der Form, die im ersten Bild gezeigt wurde. Der Mord an dem Kind wird sowohl von Martha als auch von der Gesellschaft als normaler Unglücksfall akzeptiert.

Kroetz bringt unterschiedliche Perspektiven auf die Wertschätzung des Lebens zum Ausdruck. Für die Tochter ist bereits das Begräbnis des Hundes eine bedrückende Erfahrung. Doch Martha zeigt sich relativ emotionslos beim Tod des außerehelichen Kindes. Sie nimmt die verschiedenen Versionen, die Willy ihr zum Tod des Kindes erzählt, als gegeben hin – die Lungenentzündung ebenso wie das in ein schauriges Spiel verpackte Geständnis am Hundegrab. Dort wird Marthas Vermutung durch Willys gespieltes Geständnis bestätigt.

Interessant ist, dass über den Mord an keiner Stelle ernst und explizit gesprochen wird, sondern dass das Mordgeständnis in einen makabren Scherz verpackt wird, dessen Bedeutung durch die Charakterisierung *Spaß* ganz wesentlich entschärft wird. Nur die offizielle (und polizeilich bestätigte) Version vom Unfalltod des Kindes wird von beiden Partnern explizit besprochen und gut geheißt. Hier verwendet Willy – im Vergleich zu den vorangehenden kurzen und formelhaften Äußerungen – syntaktisch komplexe Äußerungen und einen differenzierten Wortschatz. Auf die gesellschaftlich anerkannte Version zum Kindstod reagiert Martha mit Erleichterung, da das familiäre Ansehen gewahrt bleibt.

Der Mord wird weder in der Vorbereitungs- noch in der Nachbereitungsphase moralisch nicht reflektiert. Er geschieht quasi naturhaft als einzig mögliche Lösung des dramatischen Prozesses und in stillem Einverständnis des Ehepaares. Die Figuren folgen dabei Handlungsmustern, die sich aus den Aufgaben und Pflichten vorgegebener ehelicher Rollen ergeben und die der Maxime folgen, dass das äußere Ansehen der Familie unbedingt gewahrt werden muss. Die Renormalisierung der Familienordnung zeigt Kroetz im letzten Bild dadurch, dass Willy und Martha die ehelichen Rollen mit den fest geordneten Aufgabenbereichen wieder aufnehmen.

Carl (1977, S. 322) bewertet das dargestellte Milieu in ‘Heimarbeit’ als Folge eines unfallbedingten sozialen Abstiegs. Er charakterisiert die Kommunikation zwischen den Figuren als „verarmt“. Durch die ökonomischen Verhältnisse

werden die Figuren allgemein gesellschaftlich als „Randerscheinungen“ eingestuft mit einer auffälligen Verarmung der sozialen Beziehungen:

Es gibt keine Konfrontationen mit Vertretern anderer sozialer Schichten, keine Konflikte oder zwischenmenschlichen Kontakte am Arbeitsplatz, überhaupt keine Verbindungen zu Dritten. Es entsteht so kein soziales Gefüge, die Außenwelt tritt nicht in Erscheinung, ist aber als Instanz gegenwärtig, die Normen setzt, Meinungen prägt und Druck ausübt.

Genau das hat die Analyse ergeben: Die sozialen Normen und Werte der Lebenswelt der Familie sind ins Innere der Figuren gelegt, sie bestimmen unhinterfragt ihr Denken und Handeln. Kroetz sieht sich mit den Figuren seiner frühen Stücke eng verbunden. Mit ihnen versucht er, die Wirklichkeit, wie er sie selbst erlebt hat, auf die Bühne zu stellen, indem er zeigt, wie diese Menschen handeln und reden.

Mich hat interessiert, Menschen zu zeigen, mit denen ich gerne ein Bier trinke – wie solche Menschen in Katastrophen kommen können. Deshalb schreibe ich von Anfang an im Dialog. Im Lauf der Zeit wird das auch zu einer Faszination, wenn man sich zehn Jahre lang mit dem Problem auseinandersetzt, wie reden Menschen, wie stelle ich das dar. (Kroetz zitiert nach Arnold (Hg.) 1979, S. 598)

Dass dieser Dialog auch aus vielen Pausen besteht, sieht Panzer (1976, S. 23) als das Ergebnis von Kroetz' genauer Menschenbeobachtung: „Der Dialog kann auch das Ende der Kommunikation sein. Die Sprache kann die Aufkündigung eines stillen Einverständnisses zur Folge haben.“

In diesem Drama zeigt Kroetz menschliche Verhältnisse, die sich in materieller Not und in einem engen sozialen und familiären Normenkorsett bewegen. Was man macht, was richtig und falsch ist, ist den Figuren klar vorgegeben. Wenn Abweichungen passieren, werden sie beseitigt. Eine Diskussion oder die Infragestellung von Normen und Handlungsmustern kommt nicht vor.

In 'Heimarbeit' wird (noch) nicht über die gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen und Bedingungen reflektiert, die solche Verhältnisse schaffen. Diese Reflexion, die Kroetz hier (noch) nicht vornimmt, wird aber im Stück 'Mensch Meier' zum Thema. Dort werden die ökonomischen Hintergründe der Figuren und sozialen Konstellationen reflektiert und dramatisch verarbeitet.

6. 'Mensch Meier' – Arbeiter is Arbeiter

6.1 Handlungsverlauf und -struktur des Stückes

'Mensch Meier' entstand 1978 – also ein Jahrzehnt später als 'Heimarbeit' – und wurde im gleichen Jahr uraufgeführt. Es ist – ebenso wie 'Heimarbeit' – ein Familienstück.¹⁰⁵ Im Gegensatz zu 'Heimarbeit' ist es nicht in eine Abfolge von einzelnen Bildern, sondern in drei Akte gegliedert, die insgesamt 27 Szenen umfassen. Die einzelnen Szenen hat der Autor mit Überschriften versehen, die Bezug auf deren Inhalt nehmen.¹⁰⁶ Der zentrale Unterschied besteht nun darin, dass die Handlung in reichhaltigen dialogischen Szenen und nicht wie in 'Heimarbeit', dem nach Kroetz (2006, S. 10) „antidialogischen“ Stück in Bildern mit spärlich ausgestatteten Dialogen entwickelt wird. In beiden Stücken steht ein sozialer Konflikt im Mittelpunkt. Während es in 'Heimarbeit' um die Vorführung und Wiederherstellung traditioneller Normen geht, steht nun die Konfrontation unterschiedlicher sozialer Schichten und die Frage nach dem Aufstieg in der sozialen Hierarchie des Kapitalismus im Mittelpunkt.¹⁰⁷

Aust et al. (1989, S. 327), einer der wenigen Autoren, der sich literaturwissenschaftlich mit dem Realismus und den Werken von Franz Xaver Kroetz beschäftigt hat, äußert sich dazu auch.

Die Darstellung der Auswirkungen ökonomischen und gesellschaftlichen Drucks auf die 'kleinen Leute' in ihren Zweier- bzw. Kleinfamilien-Beziehungen ist in den frühen wie in den späteren Stücken gleich geblieben, doch haben sich die Figuren 'entwickelt', können sich mitteilen, die sozialen Widersprüche zum Ausdruck bringen.

¹⁰⁵ Kroetz (zitiert nach Töteberg 1985b, S. 287) definiert sich selbst so: „Ich bin ein Familienschreiber. In all meinen Stücken gehe ich von der Familie aus, beschütze immer die Einheit der Familie (Ausnahme: Mensch Meier). Ich will, daß die Familie hält.“ (Töteberg 1985b, S. 286): „Kroetz skizziert Innenräume des Familienlebens. Er zeigt Bilder aus dem Ehealltag: Dialoge nach Feierabend, während des Sonntagsausflugs, beim Fernsehen, in der Wohnküche und im Ehebett. Er beschränkt sich [...] auf eine dreiköpfige Familie.“

¹⁰⁶ Schregel (1980, S. 115) „Mit den Titeln, die zum Inhalt der einzelnen Szenen meist ironisch und distanzierend in Bezug stehen, rückt Kroetz seinen Text in die Nähe eines Lehrstückes, das dadurch Elemente des epischen Theaters aufweist.“

¹⁰⁷ Töteberg (1985b, S. 287): „Mit der Abkehr von subproletarischen Schicksalen, angesiedelt am Rande der Gesellschaft und in zurückgebliebenen Regionen, findet Kroetz das Personal seiner Theaterstücke im Kleinbürgertum. [...] Nun erleben wir, allen Alltagskonflikten und gesellschaftlichen Deformationen zum Trotz, ein recht intaktes Familienleben.“

Im Vorspann zu 'Mensch Meier' werden folgende Anweisungen zu den drei Figuren, ihrem Wohnumfeld und ihrer Sprechweise gegeben:

- Martha, die Ehefrau sollte „normal und um die 40 Jahre alt, ein bißchen dicklich, aber nicht unhübsch, sehr ehrlich und praktisch“ sein.
- Otto, der Mann, ist „ebenfalls normal und um die 40 Jahre alt, ziemlich groß, hager, raucht und trinkt gern“. Sein Auftreten ist „eher nervös, fahrig, in seinen besten Augenblicken wirkt er fast elegant.“
- Ludwig, der Sohn, ist „ein netter Kerl mit etwa 15 Jahren, schaut dem Vater mehr gleich als der Mutter, lang aufgeschossen, aber schüchtern und wortkarg, horcht viel und sagt wenig.“
- Das Wohnumfeld der Familie, in dem sich ihr Alltag abspielt, befindet sich in einem Randbezirk der Stadt München, „vielleicht in einer der Mietskasernen,¹⁰⁸ die um 1950 in Neuhausen gebaut worden sind.“
- Zur Sprechweise der Schauspieler empfiehlt Kroetz den natürlich gesprochenen Ortsdialekt. Falls er nicht möglich sein sollte, bietet er als Alternative an: „Die Personen sprechen den bayrischen Dialekt. Es ist aber besser, sie sprechen hochdeutsch als einen dümmlichen, nachgemachten Dialekt, der die Figuren denunziert.“¹⁰⁹ Während die Figuren in 'Heimarbeit' der untersten Arbeiterschicht angehörten, als Tagelöhner tätig waren, geht es in 'Mensch Meier' um ein Ehepaar aus dem mittleren Arbeitermilieu. Er als angelernter Arbeiter und sie als Hausfrau vertreten die Verhaltensnormen und Perspektiven, die den „großen Durchschnitt“¹¹⁰ dieser sozialen Schicht kennzeichnet.¹¹¹

¹⁰⁸ Kroetz verwendet hier einen umgangssprachlichen Begriff für Mietshaussiedlungen im sozial geförderten Wohnungsbau.

¹⁰⁹ Kroetz (zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 64) stellt seine Sicht auf die bayrisch-dialektal gefärbte Sprache seiner Figuren mit folgenden Worten dar: „Ihre Ausdrucksweise bedient sich des Dialektes, der kurz, prägnant und nur bei Heimatschriftstellern entlarvend ist. Tatsächlich ist der Dialekt die introvertierteste, verschlossenste Sprache.“ Vgl. dazu auch Dach (1978, S. 66) und Schregel (1980, S. 17), die davon ausgehen, dass es sich bei der Sprache der Kroetz'schen Figuren „eher um einen Soziolekt als einen Dialekt“ handelt.

Um sich von den anderen zu unterscheiden, orientieren sich die Familienmitglieder nach außen am Lebensstil der ‘feinen’ Leute. Die Lebenssituation des Arbeiters Otto Meier ändert sich jedoch, als sich in Folge der drohenden Arbeitslosigkeit die existenzielle Unsicherheit in allen Lebensbereichen zeigt.¹¹² Diese Unsicherheit versucht Otto durch übermäßige Befasstheit mit seinem öffentlichen Image und durch Aufstiegssymbole zu überwinden. Als die Arbeitsbedingungen sich immer weiter verschärfen, steigt bei ihm die Angst vor dem sozialen Absturz und entlädt sich in häuslicher Gewalt. Sein Gewaltausbruch führt zum emotionalen Bruch mit Frau und Sohn, denen daraus die Kraft zu einer eigenständigen Entwicklung erwächst. Während sich Martha und Ludwig eine selbstständige Existenz aufbauen – Martha arbeitet als Verkäuferin in der Schuhabteilung eines Kaufhauses und Ludwig beginnt eine Maurerausbildung – kann sich Otto von Wunschträumen nicht lösen und verkümmert in seiner Wohnung in sozialer Isolation.

¹¹⁰ In seiner dritten Produktionsphase Anfang der 1970er Jahre befasst sich Kroetz mit dem ‘Durchschnitt’. Diese Entscheidung (zitiert nach Arnold (Hg.) 1979, S. 586) erklärt er so: „Seit etwa Herbst 1971 stört mich das Extreme an meinen Stücken. Mir scheint, es verhindert, daß die Dinge, die der ‘junge Kroetz’ richtig gesehen hat, voll verstanden werden können, weil die Beispiele, an denen allgemeinemenschliche Mängel angeprangert werden, immer an Extremen abgehandelt werden. So habe ich also begonnen, um der größeren Verständlichkeit willen, mich mit dem Durchschnitt zu befassen und ihn zu beschreiben.“ Vgl. dazu Jäger (1973, S. 48f.): „Er möchte „weg von den Randerscheinungen, hin zu den Mächtigen auf der einen und zum Durchschnitt auf der anderen Seite.“ (vgl. auch Ismayr 1977, S. 377 und Töteberg 1976, S. 168f.). Zur Beurteilung von ‘Oberösterreich’ vgl. auch Panzer (1976, S. 44ff) und mit vielen Kritiken Carl (1978a, S. 80).

¹¹¹ Der Name *Otto Meier*, der weitverbreitet im deutschen Raum vorkommt, erinnert an den in den 1970er Jahren gebräuchlichen Ausdruck *Otto Normalverbraucher*. „Für die heutige Marktforschung symbolisiert Otto Normalverbraucher eine vorhersagbare Größe. Er ist konsistent und berechenbar in seinem Konsumverhalten. Seit den 1980er-Jahren beobachtet die Marktforschung jedoch ein unberechenbareres Konsumverhalten in der Bevölkerung. Der Verbraucher pendelt frei zwischen Gruppen, orientiert sich an Trends, oder auch nicht. Alles ist möglich. Die Entwicklung geht vom Otto Normalverbraucher zum Markus Möglich.“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Normalverbraucher; Stand: 25. März 2011).

¹¹² Kässens (1985, S. 275) macht auf die in ‘Mensch Meier’ dargestellte Differenz zwischen der Aufstiegsorientierung und der realen Lebenssituation der Familie Meier aufmerksam. „Der Wohlstand läßt schon den Kauf eines Freizeitanzugs zu, der ‘den Duft der großen weiten Welt’ verbreitet und Otto kann seinem Hobby frönen und in einem ‘sehr kleinen Kämmerchen’ mit ‘grotesken ›Opfern‹ weiter am großen Flieger für die weite Welt’ arbeiten. Aber die tägliche Realität sieht anders aus. Lehrstellenmangel schafft Ärger in der Arbeiterfamilie, läßt aus dem erhofften besseren Beruf des Sohnes Ludwig nichts werden – und Maurer das ist klar, wäre zu wenig.“

Erster Akt:

Szene 1 (*Siebenschläfer*): Das Stück beginnt um 8 Uhr morgens im Wohnzimmer. Ludwig, der Sohn schläft auf der Bettcouch. Er hat sich den Schlafbereich über Nacht durch Poster und Modeprodukte zu einer jugendlichen Diaspora umgestaltet. Die Mutter zwingt den unwilligen Sohn – den *Siebenschläfer* – eindringlich aufzustehen. Selbst 10 Minuten Aufschub werden ihm nicht gewährt, da die Mutter putzen will.

In Szene 2 (*Mit Gästen*) sitzt die Familie am Samstagmittag im Wohnzimmer vor dem Fernsehgerät und kommentiert die live übertragene Hochzeitszeremonie des schwedischen Königs und der bürgerlichen Sylvia Renate Sommerlatt¹¹³ aus Deutschland. Das Königspaar sind ihre virtuellen *Gäste*. Otto kritisiert den finanziellen Aufwand der Veranstaltung und weist auf die geringe politische Macht von Königshäusern hin. Martha dagegen zeigt reges Interesse an der feierlichen Zeremonie und preist sie dem gelangweilten Sohn als ein einmaliges außerordentliches Ereignis an. Es weckt bei ihr schwärmerische Erinnerungen an die eigene Hochzeit. Davon bleibt Otto gänzlich unberührt. Er kann sich nur vage erinnern.

In Szene 3 (*Koitus interruptus*) bemerkt Martha, dass Otto während des Beischlafs nicht *bei der Sach* ist. Sie erfährt dann, dass Otto vor 14 Tagen dem Chef seinen teuren Kugelschreiber ausgeliehen und bisher nicht zurückgehalten hat. Beide überlegen nun unterschiedliche Herangehensweisen, wie er den Kugelschreiber zurückbekommen könnte.

In Szene 4 (*Weltmeister*) kreierte Otto abends in seiner Abstellkammer einen fiktiven Dialog mit einem Sportreporter nach dem Muster des ZDF-Sportstudio. Der Reporter würdigt, dass er es als Hilfsarbeiter zum Europameister in Langstreckenmodellsegelfliegen gebracht hat. Otto, der fiktive *Weltmeister*, zeigt sich dabei auch sprachlich sehr gewandt in der Inszenierung der beiden Rollen.

In Szene 5 (*Katzensprung zur Freiheit*) lässt sich Otto in einem Kaufhaus von Martha zum Kauf eines teuren Freizeitanzugs überreden. Teure Kleidung ist ein (vermeintlicher) Schritt zum sozialen Aufstieg, ein *Katzensprung zur Freiheit*.

¹¹³ Eigentlich *Sylvia Renate Sommerlath*..

In Szene 6 (*Glück*) zeigt Otto beim Abendessen stolz den zurückerhaltenen Kugelschreiber, erzählt durch welche Hände das für ihn wertvolle Stück gegangen ist und nennt die unerwartete Rückgabe ein *Glück*.

In Szene 7 (*Leben*) ist die Familie im Biergarten. Otto beurteilt den gemeinsamen Ausflug als etwas Notwendiges, damit er auch einmal *etwas vom Leben hat*. Martha genießt den schönen Sonntag und lobt ihren Mann für seinen Einfall. Ludwig gefällt es auch, aber erst, nachdem ihm der Vater *eine Halbe* spendiert hat.

In Szene 8 (*Wintermärchen*)¹¹⁴ diskutieren Martha und Ludwig über Ludwigs berufliche Ausbildung. Er berichtet ihr vom Angebot einer Maurerausbildung über das Arbeitsamt. Das lehnt sie ab. Aus Ludwigs Sicht hat sie illusionäre Berufsziele für ihn, die er ironisch in Frage stellt: *Wers glaubt wird selig*.

In Szene 9 (*Erinnerung*) hegt Otto selbst eine Woche nach dem Familienausflug in die Wirtsstube immer noch Zweifel an der Richtigkeit der Rechnung. Mit penibler Genauigkeit überprüfen Martha und Otto noch einmal die Rechnung. Er geht Posten für Posten durch, bewertet die Preise kritisch und addiert sie im Kopf bis auf den letzten Pfennig. Letztendlich erinnert sich Otto an den wahren Sachverhalt und kann rekonstruieren, wo das Geld geblieben ist; auch Martha sieht, was der *Pudels Kern* war.

In Szene 10 (*Gipfelstürmer*) ist Otto allein auf einer kleinen Anhöhe und steuert sein Modellflugzeug. In einem kurzen Selbstgespräch spielt er die Rolle eines Testpiloten. Nachdem er sich versichert hat, dass ihm niemand zuhört, versinkt er in der Vorstellung von unendlicher Freiheit *da oben*.

Zweiter Akt:

Im weiteren Verlauf der Handlung wird in 8 Szenen die Veränderung des sozialen Alltags der Familie in Folge der drohenden Arbeitslosigkeit dargestellt.

¹¹⁴ Der Titel ‘Wintermärchen’ erinnert an das von Heinrich Heine verfasste Versepos ‘Deutschland. Ein Wintermärchen’, das Heines bildreiche und volksliedartig-poetische Sprache in enger Verbindung mit schneidender, ironischer Kritik an den Zuständen in seiner Heimat zeigt. Übertragen auf die Kommunikationssituation verdeutlicht Kroetz durch die ironische Hinterfragung das Aufstiegspathos Marthas, die dem Sohn illusionäre Berufsziele setzt, statt aus der konkreten Situation heraus die realen Ausbildungsmöglichkeiten wahrzunehmen.

In Szene 1 (*Schattenspiel*)¹¹⁵ weist Otto nach dem Abendessen die Bitte des Sohnes um 50,- DM Taschengeldvorschuss für ein Rockfestival zurück und wirft ihm vor, als Nichtstuer und Tagedieb auf Kosten des Vaters zu leben. Das Motiv für die Ablehnung – die existenzielle Sorge wegen drohender Arbeitslosigkeit – offenbart Otto nur Martha. Martha beschwichtigt ihn und Otto macht sich vor, dass er nicht zu den Betroffenen zählt.

In Szene 2 (*Lebensweisheit*) führt Otto dem Sohn wichtigtuerisch vor, wie man Schuhe putzt, mit dem Hinweis, dass er von ihm was *lernt*. Dann will er ihn für den Testflug seines neuen Modellfliegers begeistern. Die Dinge, die Otto seinen Sohn lehrt – banale Alltags- und überflüssige Hobbytätigkeit – stehen in Kontrast zum Titel *Lebensweisheit*. Über die wichtigtuerische Vermittlung von Überflüssigem macht sich Otto dem Sohn gegenüber lächerlich.

In Szene 3 (*Kassensturz*) fehlen Martha beim gemeinsamen Einkauf an der Kasse im Supermarkt 50,- DM. Otto gerät in Panik, da er vor aller Öffentlichkeit als zahlungsunfähig dastehen könnte. So dass es alle Anwesenden hören können, macht er Martha den Vorwurf mit dem Haushaltsgeld, das er ihr monatlich zur Verfügung stellt, nicht wirtschaften zu können, sagt sich von ihr los und verlässt fluchtartig den Supermarkt. Der Vorfall im Supermarkt führt in den folgenden Szenen zum Höhepunkt des Stückes.

In Szene 4 (*Nachtwache*) stellt Otto zu Hause den Sohn zur Rede und fordert von ihm die fehlenden 50,- DM zurück. Ludwig weigert sich. Daraufhin befiehlt ihm Otto sich vor ihm nackt auszuziehen. Mit der Formulierung *Lieber tot, als so wie du* kündigt Ludwig die Beziehung zum Vater auf. Martha verabschiedet ihren Sohn. Ludwig nimmt die im Küchenschrank versteckten

¹¹⁵ Wilpert (2001, S. 818): „Schattenspiel, Schattentheater, Sonderform des Puppenspiels durch auf eine beleuchtete Leinwand geworfene Umrissfiguren als Untermauerung von Erzählungen durch Schwarz-Weiß-Illustration oder selbstständige dramatische Gattung, die infolge ihrer Neigung zu gemüthlicher Kleinmalerei und typenhafter Komik der Genrekunst angehört“ (vgl. dazu auch Nutku 2000, S. 200). Im Gegensatz zum deutschen Schattenspiel widerspiegelt das türkische Schattenspiel *Karagöz* mit derber und obszöner Sprache sozialkritisch den sozialen Alltag und die einfachen Sorgen des Volkes. Aufgrund dieser Besonderheiten des sprachlich obszönen Ausdrucksverhaltens und der politisierten Tendenz wurde das türkische Schattenspiel zur Zeit des Sultan Abdulaziz verboten.

50.- DM und verlässt die Wohnung. Auch Martha kündigt die Beziehung zu Otto auf, da sie ihm die Erniedrigung des Sohnes nicht verzeiht.¹¹⁶

In Szene 5 (*Countdown*) schlägt Otto laut- und wortlos die Wohnungseinrichtung zusammen.

In Szene 6 (*Stille*) richten die Eheleute wortlos das Zimmer wieder mühsam her.

In Szene 7 (*Auf dem Mond*)¹¹⁷ wird die innere Trennung zwischen Otto und Martha auf der kommunikativen Ebene offenkundig: Sie reden aneinander vorbei, verstehen die Lebenswelt des anderen nicht. Martha versteht nicht, dass Otto unter den erschwerten und existenziell bedrohlichen Arbeitsbedingungen leidet, fühlt sich von ihm nicht als Mensch wahrgenommen (*als ob man ein Viech wär*) und entscheidet sich für die Trennung.

In Szene 8 (*Aufstand*) versucht Martha in einem kleinen Zimmer, in dem sie jetzt zur Untermiete wohnt, Ordnung zu schaffen. Sie fühlt sich allein, hilflos und weint. Ihr Ausbruch aus der Ehe in die Selbständigkeit endet zunächst in Verzagtheit.

Dritter Akt:

Die neue Lebenssituation führt zu individuell unterschiedlichen Entwicklungen der Figuren, die im 3. Akt in 9 Szenen dargestellt werden.

In Szene 1 (*Abbruchgenehmigung*) besucht Otto Martha in ihrem neuen Zimmer und bittet sie wieder nach Hause zurückzukommen. Doch sie lehnt ab. Er plant die gemeinsame Wohnung zu behalten in der Hoffnung, dass sie zurückkehrt. Martha lächelt nur und gibt ihm implizit zu verstehen, dass sie nie zurückkehren wird.

¹¹⁶ In seinem Aufsatz bezieht sich Kässens (1985, S. 277) auf den Ausbruch Ottos und erklärt, dass verinnerlichte gesellschaftliche Ansprüche sich als Machtansprüche, als gesellschaftliche Vernunft artikulieren. „Insbesondere bei Kleinbürgern zählt ein ganzer Ehrenkodex von Ehrlichkeit, Disziplin, Gehorsam, die sich als innere Autoritätsinstanz äußern. Als Otto angesichts des Gelddiebstahls Ludwigs auf den erwarteten 'bedingten Reflex' nicht stößt, gerät er außer sich.“

¹¹⁷ „Auf/hinter dem Mond leben (ugs.): nicht wissen, was in der Welt der anderen vorgeht: Weshalb die Straßen geflaggt sind? Du lebst wohl auf dem Mond!“ (Duden 2008, S. 521).

In Szene 2 (*Beton*) hat Ludwig eine Lehrstelle als Maurer angenommen und lebt in einer Arbeiterunterkunft. Otto besucht seinen Sohn und versucht auch ihn zu überreden, wieder nach Hause zu kommen. Er beurteilt Ludwigs Leben in einer Arbeiterunterkunft im Lager einer Baufirma ebenso wie seine Berufswahl negativ. Doch Ludwig lehnt entschieden ab, auch den emotionalen Erpressungsversuch seines Vaters; er zeigt sich entschlossen und unbeugsam, eben betonhart.

Gemäß der Regieanweisung zu Szene 3 (*Spieglein*) hat Otto seinen Lebensbereich auf eine kleine Ecke in der Küche der ehelichen Wohnung eingeschränkt. Er ist mager geworden. In einem verbissen geführten Selbstgespräch analog zu der damaligen TV-Sendung *Heiteres Beruferaten* von Robert Lembke stellt Otto sich als *Kandidat Arschloch* vor. Mithilfe von Wortschöpfungen beschreibt er seine auf wenige Handgriffe reduzierte Tätigkeit am Fließband und reduziert seine Existenz schließlich auf sein wichtigstes Werkzeug, einen Schraubenzieher. Durch zynisch-sarkastische Demontage seiner Person reduziert Otto seine Identität auf ein Handwerkszeug.

In Szene 4 (*Der Angeber*) treffen sich Martha und Otto in einem Cafe. Mit verschiedenen Argumenten versucht Otto nochmals Martha zurückzugewinnen. Zuerst führt er ihr vor Augen, dass sie, wenn sie zurückkäme, nicht mehr arbeiten müsse. Dann dramatisiert er – *angeberisch* – sein einsames und auswegloses Leben: Was immer er ohne Martha tut, führt zum Tod. Doch Martha bleibt standhaft und – um ihn von der Endgültigkeit der Trennung zu überzeugen – gibt vor, eine Beziehung mit einem anderen Mann zu haben.

In Szene 5 (*Ich*) wünscht sich Otto in einem Selbstgespräch, dass Martha den wahren Otto in ihm sehen und ihn lieben möge; dann wäre er auch bereit sich zu ändern. Doch selbst in der fiktiven Szene weist Martha ihn zurück.

In Szene 6 (*Who is who*)¹¹⁸ versucht Otto am Beispiel seines Arbeiterdaseins Ludwig davon zu überzeugen, dass er die Entscheidung für einen handwerklichen Beruf bereuen werde, da ein Maurer immer nur ein *Massenmensch* blei-

¹¹⁸ 'Who's Who' ist eine Enzyklopädie oder Online-Plattform des Hübners-Verlags (http://www.whoiswho.verlag.de/verlag/tradition_als_basis.php). Das erste 'Who is Who' erschien 1849 in England, als Spiegel der englischen tonangebenden Gesellschaft. 1897 erwarben die Brüder Black (Herausgeber der 'Encyclopaedia Britannica') den Buchtitel und veröffentlichen auch Biografien anderer Berufsgruppen, wodurch sie einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. „Die Lebensläufe erfolgreicher Menschen haben für die Jugend Vorbildcharakter betreffend Bildungsmöglichkeiten, Aufstiegs- und Erfolgchancen.“

ben könne. Er führt ihm eine Stellung in der Bank als besseren Beruf vor Augen, da er durch das feine Aussehen (*white collar*) das soziale Prestige ‘feiner’ Leute erhalte, wovon er als Arbeiter nur träumen könne.

In Szene 7 (*Abschied*) besucht Otto Martha. Nach dem Liebesakt versucht Otto sich mit dem neuen Liebhaber Marthas zu vergleichen, weil er fürchtet, dass der andere *besser* ist als er. Martha weist ihn zurecht und wendet sich von Otto ab.

In Szene 8 (*Der Mensch*) führt Otto nachts in der Küche angetrunken und in verkommenem Zustand ein Selbstgespräch. Er blättert in einer Illustrierten und träumt, dass Martha auf ihn zukommt und ihn als einen schönen und intelligenten Mann sieht. Dann onaniert er, und Tränen laufen über sein Gesicht. Er bietet ein Bild völliger Einsamkeit und Verzweiflung.

In Szene 9 (*Ende*) ist Ludwig bei Martha zu Besuch. Im Gespräch mit dem Sohn wird deutlich, wie schwer Martha das neue Leben in der Selbständigkeit fällt und wie hart ihre Arbeit als ungelernte Verkäuferin ist. Dass der Sohn eine Lehre macht, schätzt sie hoch. Als Ludwig sie fragt, ob er mit ihr zusammenziehen könnte, drängt sie ihn zunächst zu einem eigenständigen Leben. Erst wenn beide gelernt haben *auf eigenen Füßen zu stehn*, stellt sie ihm ein gemeinsames Leben in Aussicht.

6.1.1 Analysekriterien

Nach der kurzen Beschreibung des Handlungsverlaufs und der detaillierten Beschreibung der Handlungsstruktur des Dramas wird im Folgenden der Zusammenhang zwischen Kommunikation, Sprache und sozialem Milieu unter Rückgriff auf soziologische und soziolinguistische bzw. soziostilistische Forschungen analysiert und dargestellt (siehe Kapitel 3.1.1).

Ich knüpfe vor allem an folgende Theorien und Konzepte an:

- Karl Marx' Ansatz zur entfremdeten Arbeit (siehe Kapitel 3.1.1),
- Max Webers Konzept der stilisierten Lebensführung (siehe Kapitel 3.1.2),
- Becks Individualisierungsthese (siehe Kapitel 3.1.3),
- Veblens sozialgeschichtliche Theorie zum demonstrativen Konsum (siehe Kapitel 3.2.1),

- das Konzept des kommunikativen Sozialstils, das im Mannheimer Projekt 'Kommunikation in der Stadt' (siehe Kapitel 3.3.3) entwickelt wurde und das Goffmans interaktionistische Theorie (siehe Kapitel 3.3.1), Bernsteins schichtspezifische Erziehungsmodelle (siehe Kapitel 3.3.2) und Bourdieus Lebensstilansatz zum Zusammenhang von Geschmack und sozialem Status (siehe Kapitel 3.2.2) mit aufnimmt.

Diese theoretisch-methodischen Konzepte sowie die anschließend angeführten sozial kommunikativen Stilmerkmale von Untersuchungen zu realen sozialen Gruppen werden auf die szenische Darstellung des Arbeitermilieus in 'Mensch Meier' übertragen und angepasst.

- Bevorzugung bestimmter Ausdrucksweisen (Metaphern, Phraseologismen, Formeln, Maximen und Wörter),
- Umgang der Figuren miteinander bei der Behandlung von Themen und die Art und Weise ihrer Behandlung,
- bevorzugter Geschmack: Kleidung, bestimmte Gegenstände, Zeitschriften, Wohnungseinrichtung,
- Hinweise auf ökonomische Mittel,
- herrschende Ideologien in Bezug auf Sauberkeit, Ordnung, Familienwerte sowie soziale Kontrolle,
- Verwendung unterschiedlicher sprachlicher Ressourcen, verschiedener Sprachvarietäten zur Ausprägung von sozialen Kategorien, die für die Selbst- und Fremddarstellung wesentlich sind.

6.1.2 Analyseschritte

Im Drama weisen die Ausdrucksformen auf die Aufstiegsorientierung, wie es in der Regel in status- bzw. kleinbürgerlich orientierten sozialen Milieus vorkommt und die Kroetz durch folgende Aspekte szenisch bearbeitet:

- Differenz zwischen Lebensrealität und dem Streben nach sozialem Aufstieg (Kapitel 6.2): Die realen Lebensverhältnisse und der Lebensstil der Eheleute werden dargestellt durch ihre Wohnungsausstattung, ihre Alltagssprache, ihre Denk- und Handlungsweisen, ihren Geschmack und ihren Umgang miteinander. Das Aufwärtstreben der Eheleute äußert sich in den Vorstellungen der Eltern zur Berufswahl des Sohnes (ein *White-col-*

lar-Beruf), ihre Präferenz für prestigereiche Gebrauchsgegenstände (Kleider, Schmuck, Ausstattung etc.) und die Verwendung kommunikativer Mittel, die auf die Aufstiegsorientierung von Personen aus unteren Sozialmilieus verweisen;

- Diskrepanz zwischen empfundenen Potenzialen und den realen Chancen auf dem Arbeitsmarkt (Kapitel 6.3): Der Hilfsarbeiter Otto und seine Familie erfahren den ökonomischen und existenziellen Abstieg; der Kontrast zwischen dem fiktionalen Ausleben von unerfüllten und unerfüllbaren Wünschen und dem tristen Alltagsleben wird immer unerträglicher, bis es zum Auseinanderbrechen der Familie kommt und zum totalen Absturz von Otto;
- neue Art der sozialen Einbindung im Kontrast gegen das Alte (Kapitel 6.4): Der Weg in die Emanzipation gelingt nur der Frau; unter erheblichem persönlichem Leid befreit sie sich aus den klischeehaften Vorstellungen zur heilen Kleinbürgeridylle. Im Gegensatz zu den Eltern war der Sohn von Beginn an fähig, sich seinen ökonomischen und individuellen Voraussetzungen entsprechend in seiner Sozialwelt einzurichten.

Die Entwicklung der Figuren, Ottos allmählicher Absturz und der unerträgliche Konflikt zwischen bedrückender Realität und unerfüllten Großmannsphantasien ebenso wie Marthas emanzipatorische Entwicklung finden im Sprach- und Kommunikationsverhalten der Personen in den jeweiligen Schlüsselszenen ihren Niederschlag. Das wird bei der Analyse dieser Szenen im Detail dargestellt.

6.2 Differenz zwischen Lebensrealität und dem Streben nach sozialem Aufstieg

6.2.1 Marthas gescheiterter Erziehungsversuch

Der 1. Akt vermittelt ein detailliertes Bild von den bescheidenen Lebensverhältnissen der Familie, die in einer *Mietskaserne* (vermutlich sozialer Wohnungsbau) am Stadtrand von München wohnt und führt in den einzelnen Szenen sukzessive vor, an welchen Wertvorstellungen sich das Ehepaar orientiert. (vgl. Kroetz 1999, S. 11). Es ist der Traum des ‘kleinen Mannes’ vom sozialen Aufstieg, der auf der Vorstellung basiert, dass ein *White-collar*-Job und teure Kleidung und Gebrauchsgegenstände zu sozialem Ansehen führen und die Stellung des Menschen in der Gesellschaft bestimmen (siehe Kapitel 3.2.2).

Diese Aufstiegsorientierung des Ehepaares steht in deutlichem Kontrast zu ihren realen Lebensverhältnissen und zu dem geringen Sprach- und Bildungskapital, über das die Familienmitglieder verfügen.

Bereits die erste Szene des ersten Aktes vermittelt ein sehr deutliches Bild der bescheidenen Lebensverhältnisse der Familie und zeigt in der Kommunikation zwischen Mutter und Sohn, an welchen Erziehungswerten und an welchem Erziehungsstil sich die Mutter orientiert (siehe Kapitel 3.3.2). Die Familie lebt in einer kleinen Zweizimmerwohnung (Wohnzimmer, Elternschlafzimmer) mit Küche, Bad und einer winzigen Abstellkammer, die dem Mann als Hobbyraum zum Basteln von Modellflugzeugen dient. Der Sohn Ludwig hat kein eigenes Zimmer; er schläft auf einer Bettcouch im Wohnzimmer, die morgens wieder zusammengeklappt wird. Ludwig ist ein Jugendlicher von 15 Jahren und orientiert sich, durch Kleidung und praktisch-ästhetische Gegenstände, an modernen Jugendszene-Leitbildern seiner Zeit (Deutschland, Mitte/Ende der 70er Jahre). Martha praktiziert im Umgang mit ihrem Sohn einen autoritären, rollengebundenen Erziehungsstil mit dem Ziel, ihm eine hohe Arbeitsethik zu vermitteln.

MARTHA (ruft aus der Küche) Aufstehn!

LUDWIG (hört nicht)

MARTHA Morgenstund hat Gold im Mund!

(Pause. Kommt ins Wohnzimmer) Jetzt is bald achte und du liegst im Bett. Kruze fünfnerl, wie oft soll man es noch sogn? Schau daßd aufstehst und vertu ned dem Herrgott seine schöne Zeit.

LUDWIG (unter der Decke) Noch zehn Minuten.

MARTHA Nix mehr, raus hab ich gsagt, damit eine Ordnung wird. Ich will kein Nachtlager von Granada, sondern putzn.

LUDWIG Warum soll ich denn aufstehn? (Er taucht auf.)

MARTHA Weil ich es sag, und weil ein junger Mensch um die Zeit nicht mehr im Bett liegt. Dein Papa steht schon eine Stund an der Arbeit. Und du?! Mach zu, bevor ich grantig wird. (Sie geht wieder aus dem Zimmer.) Nix wie Sorgen hat man.

(Pause)

(Kroetz 1999, S. 11).

Die Szene beginnt mit Marthas Aufforderung *Aufstehn*, die sie am Morgen von der Küche aus an den Sohn richtet, der noch auf der Couch im Wohnzimmer schläft. Als der Sohn nicht reagiert, ruft die Mutter ihm ein Sprichwort zu: *Morgenstund hat Gold im Mund!* Das Sprichwort enthält die Volksweisheit, dass wer früh aufsteht und mit der Arbeit beginnt, auch viel erreicht. Dieses volkstümliche Sprichwort wird in sozialen Milieus verwendet, die durch harte körperliche Arbeit charakterisiert sind (siehe Kapitel 3.1.2). Sprichwörter dieser Art¹¹⁹ thematisieren den positiven Zusammenhang zwischen einerseits Arbeitseinsatz und Arbeitsfleiß und andererseits hohem Gewinn – ein Zusammenhang der in dieser schlichten Gleichung in keiner Weise die realen ökonomischen Zusammenhänge zwischen Arbeitseinsatz und Verdienst reflektiert. Durch die Verwendung dieses Sprichwortes wird Martha als Figur charakterisiert, die sich inhaltlich vereinfachender Formeln bedient und sie als Erziehungsmaßnahme dem jugendlichen Sohn gegenüber einsetzt. (Siehe Kapitel 3.3.2).

Als der Sohn nicht reagiert, wird die Aufforderung der Mutter dringlicher: Dem Vorwurf, um 8 Uhr noch im Bett zu liegen, folgt der Ausdruck von Ärger durch einen aus dem Erziehungskontext stammenden Fluch *Kruzefünferl, wie oft soll man es noch sagen?*, dem die erneute Aufforderung *Schau daßd aufstehst* folgt. Dann führt Martha die religiös moralisierende Maxime an: *und vertu ned dem Herrgott seine schöne Zeit*.

In dem Katalog von Erziehungsinitiativen hat vor allem die letztgenannte Maxime soziale Spezifik. Sie verweist auf eine Weltanschauung, die in einem (heute eher seltenen) Sozialmilieu vertreten wird, das eine hohe Arbeitsethik

¹¹⁹ Ähnliche Sprichwörter, die die Arbeit preisen, gibt es auch im Englischen „The early bird gets the worm“ und im Türkischen „Erken kalkan yol alır“. Röhrich/Mieder (1977, S. 114f.) beschreiben Sprichwortparodien und -neubildungen von Sprichwörtern im Zusammenhang zu gesellschaftlichen Wandlungen und Lebensstilen. „In der gegenwärtigen Gesellschaft führte die Infragestellung aller überlieferten Werte und Normen zu einer kritischen Einstellung gegenüber dem Sprichwort. Die apodiktische, pointierte, verallgemeinernde und oft einseitige Weisheit des Sprichworts und seine Normansprüche erzeugten eine Distanz zum vorgegebenen traditionellen Sprichwort durch Antisprichwörter, Verfremdungen, Parodien. Der Lobpreis von Tugenden wie Fleiß, Sparsamkeit, Frömmigkeit, Gottesfurcht [...] etc. wird zum Lob von Untugenden ironisiert und umfunktioniert. Am häufigsten werden Sprichwörter, die die Arbeit preisen, in Sprichwörter zum Lob der Faulheit umgeprägt: *Arbeit ist aller Laster Anfang* oder *Morgenstund hat Gold im Mund und Blei im Hintern*. Manche Sprichwortparodien wie *Überstund hat Gold im Mund* sind jüngeren Datums und kennzeichnen zum Teil treffend unsere moderne Gesellschaft.“

mit einem tiefen Glauben an Gott verbindet. In dieser Weltanschauung ist harte Arbeit ein Zeichen für besondere Frömmigkeit und für ein gottgefälliges Leben.¹²⁰ In Deutschland wird eine solche Weltanschauung vor allem von Pietisten vertreten,¹²¹ aber auch von strenggläubigen Katholiken. Die Verwendung von Maximen und Sprichwörtern, die mit dieser Weltanschauung in Verbindung gebracht werden können, war in den 70er Jahren eher selten und nur noch für religiös geprägte Sozialwelten charakteristisch. In modernen (bildungs)bürgerlichen und akademischen Sozialwelten dagegen werden Sprichwörter und Maximen abgelehnt bzw. nur ironisch gebrochen verwendet;¹²²

¹²⁰ Wie Abels (2007a, S. 348) darlegt, hat der Mensch nach der calvinistischen Weltanschauung sein ganzes Leben in Form eines Gottesdienstes zu führen. Diese religiöse Lebensführung besteht aus systematischer Arbeit, wobei der Mensch aus dem Erfolg seiner Tätigkeit auch auf seinen Gnadenstand schließen kann. Der Puritanismus baut auf dieser Auffassung auf, indem er den Gedanken der erfolgreichen Arbeit zur Pflicht erhebt und ihn mit einer strengen, asketischen Lebensführung verbindet. Danach hat der Mensch als Verwalter seiner Talente auch die unbedingte Pflicht, sie in rastloser Tätigkeit zu mehren (siehe auch Kapitel 3.1.2).

¹²¹ Der Pietismus ist neben der Reformation die wichtigste Reformbewegung im Protestantismus auf dem europäischen Festland. Der Pietismus ist eine Bibel-, Laien- und Heiligungsbewegung. Er bekennt sich zur Irrtumslosigkeit der Bibel und lehrt eine konservative Theologie. Praktiziert wird er in Hauskreisen mit gemeinsamem Bibelstudium und Gebeten. Der Pietist führt ein Leben in Demut, Selbstverleugnung und Entsagung, betrachtet die Freuden des Lebens (Genuss, Liebe, Musik, Vergnügungen etc.) als Sünde und fühlt sich nur Gott persönlich verpflichtet. Viele Pietisten waren erfolgreiche, pflichtbewusste Unternehmer, die sich als Erfinder, soziale Neuerer und Industriegründer betätigten. Der Pietismus hatte seine Bedeutung nach der Aufklärung erlangt und spielte in der Literatur des 18. und 19. Jhs. eine große Rolle. Die Pietisten mit ihrem weltabgewandten Leben, ihrer Bibeltreue, ihrem hohen Pflichtbewusstsein und ihrem missionarischen Eifer stießen auch immer wieder auf scharfe Kritik. Ihnen wurde geistige Enge und Intoleranz vorgeworfen. Heute sind Pietistengemeinden vor allem in Schwaben und in einigen Gemeinden in Norddeutschland zu finden; sie werden meist den Evangelikalen zugerechnet. Der Pietismus hat, ebenso wie andere Religionen, im heutigen Deutschland stark an Bedeutung verloren.

¹²² Religiös geprägte Sprichwörter/Maximen kamen zum Beispiel in der im Projekt 'Kommunikation in der Stadt' untersuchten Welt der Arbeiter überhaupt nicht vor; dagegen wurden allgemeine, nicht religiös geprägte Sprichwörter und Maximen sehr häufig gebraucht; vgl. Keim (1995, Kapitel 5 und 6). In bayrischen Volksstücken aus dem bäurischen Milieu jedoch kann man religiös geprägte Sprichwörter und Maximen (noch) finden. Die in dem Mannheimer Projekt untersuchte Sozialwelt des Bildungsbürgertums verwendet Sprichwörter überhaupt nicht; Maximen kommen nur in ironischer Verwendung vor. Das entspricht dem „allgemeinen Mißtrauen gegenüber in Sprichwörtern gefaßten Normen und Moralisierungen in unserem Jahrhundert“ (Schwitalla 1995, S. 256ff.).

religiös geprägte Maximen kommen überhaupt nicht vor. Ein religiöser, pietistischer Bezug ist bei Martha und ihrer Familie im gesamten Stück nicht erkennbar. Das heißt, dass Martha die Maxime *verdu ned dem Herrgott seine schöne Zeit* verwendet, charakterisiert sie als Angehörige einer nicht-bürgerlichen Sozialwelt; und sie verwendet eine Formel, die in ihrer Sozialwelt kaum Bedeutung hat.

Nach den eindringlichen Aufforderungen bittet Ludwig noch um weitere 10 Minuten Aufschub, eine Bitte, die die Mutter mit der Begründung *damit eine Ordnung wird*¹²³ zurückweist und damit begründet, dass sie für Disziplin und Sauberkeit verantwortlich ist. Sie will das Wohnzimmer (Ludwigs Schlafraum) *putzn* und dafür sorgen, dass es nicht zu einem *Nachtlager von Granada* wird. Martha kontrastiert ihren Ordnungssinn mit Ludwigs disziplinlosem Faulenzen und verwendet zur Kontrastherstellung den Titel der Oper *Das Nachtlager in Granada*.¹²⁴ Die Nennung des Operntitels indiziert zwar ein bildungsbürgerliches Wissen; doch da der Operntitel im Volksmund zum Synonym für ein ausschweifendes Nachtleben geworden ist und Martha den Titel in dieser Bedeutung verwendet, – der Inhalt der Oper spielt bei ihr keine Rolle – zeigt die Verwendung, dass Martha tief im volkstümlichen Sprachgebrauch verwurzelt ist.¹²⁵

¹²³ Bourdieu (1987, S. 591): „Angehörige der unteren Klassen – [...] – können ihren ganzen Stolz darin erblicken, daß sie dem Bild widersprechen, welches sich die Herrschenden von ihnen machen. Der Kult um die Sauberkeit oder Ehrlichkeit zum Beispiel – „arm aber ehrlich“ – und gewisse ostentative Formen von Mäßigung und Nüchternheit.“

¹²⁴ Dieses Zitat aus dem Volksgut verwendet Martha hier in einer verstärkenden Funktion. Zu Konradin Kreutzers Oper ‘Das Nachtlager von Granada’ (1834) Büchmann (1993, S. 167): „Nach dem Titel der Oper sprechen wir, meist abschätzig, im übertragenen Sinne von einem Nachtlager von Granada.“

¹²⁵ Bourdieu (1987, S. 503) nimmt ähnlich Stellung: „Der Bildungseifer zeigt sich unter anderem in einer besonderen Häufung von Zeugnissen bedingungsloser kultureller Beflissenheit (Vorliebe für ‘wohlerzogene’ Freunde und für ‘bildende’ oder ‘lehrreiche’ Aufführungen), oft von einem Gefühl eigenen Unwerts begleitet [...].“ „Dieser reine, aber leere Eifer weiß nicht, wo oben und unten ist, weil er über keine Orientierungspunkte verfügt, oder sie nicht zu deuten versteht; [...] [er] führt dazu Operetten als ‘Ernste Musik’, Populärwissenschaft als Wissenschaft, Imitiertes als echt aufzufassen und in dieser zugleich bänglichen und allzu selbstsicheren Fehlidentifikation den Grund für eine Befriedigung zu verspüren, die sich immer noch von dem Gefühl der Distinguiertheit herleitet. In den Augen der Mittelklassen, Vorzugsadressaten der ‘mittleren Kultur’, verdankt diese ihren Reiz zum Teil der Nähe zur legitimen Kultur, die dazu verleitet und ermächtigt, die beiden miteinander zu verwechseln.“ (ebd., S. 504). „[...] so verleitet auch die Werbung für sie ständig Allodoxia:

Für Ludwig ist die Aufforderung zum Aufstehen und die Forderung nach einem disziplinierten Leben nicht verständlich und er fordert eine Begründung (*warum soll ich denn aufstehn*). Jetzt verweist Martha auf ihre Autorität als Mutter, die die Ordnungsregeln definiert: *Weil ich es sag [...]*. Dieses Rollenverständnis entspricht dem Rollenverhalten einer Unterschicht-Mutter, wie es in der familiensoziologischen Literatur beschrieben wird: Die Sinnhaftigkeit einer Anweisung, einer Aufforderung wird nicht begründet, sondern die Befolgung der Regel wird allein aufgrund der Rollenautorität gefordert.¹²⁶ Dann gibt Martha eine Begründung in Form einer Maxime: *und weil ein junger Mensch um die Zeit nicht mehr im Bett liegt*, die an das vorher verwendete Sprichwort *Morgenstund hat Gold im Mund* erinnert. Beide Formeln erscheinen in der aktuellen Situation und vor dem Hintergrund von Ludwigs Lebenslage – er ist seit Monaten arbeitslos und hat immer noch kein Lehrstellenangebot vom Arbeitsamt – wenig sinnvoll. Marthas Erziehungsanstrengungen durch den Gebrauch von Formeln, Sprichwörtern und Maximen, die keine praktische Relevanz für den Sohn haben, sind keine adäquaten Mittel, um den Sohn zur Veränderung seiner gegenwärtigen (deprimierenden) Lebenslage zu motivieren. Als Martha dann auch noch den Vater als Beispiel für ein diszipliniertes Arbeitsverhalten anführt, wird die Ironie der dargestellten Situation offenkundig: Otto, der im gesamten Stück als Negativbeispiel für Ludwigs

stellt die ökonomische und kulturelle Zugänglichkeit der Produkte und gleichzeitig ihre hohe Legitimität in den Vordergrund und beruft sich dabei auf Autoritäten (wie Akademiemitglieder oder Preisjurs).“ (ebd., S. 504, Fußnote 4). „Mit diesem Effekt arbeiten Avantgarde-Experimente in zugänglicher Aufmachung und jedermann zugängliche Werke, die sich als Avantgarde-Experimente ausgeben, Film-‘Bearbeitungen’ von Klassikern der Bühne oder der Literatur, ‘populäre Bearbeitungen’ ernster Musik und ‘Orchestrierung’ populärer Weisen, [...] kurz alles, was die sogenannten ‘anspruchsvollen’ Presseerzeugnisse und Unterhaltungssendungen ausmacht, die völlig darauf abgestimmt sind, jedermann das Gefühl zu vermitteln, daß er sich auf der Höhe des legitimen Kulturkonsums befindet“ (ebd., S. 205).

¹²⁶ Steiner et al. (1975, S. 91): „Man findet im Allgemeinen, daß Ziele, wie soziale Anpassung, Gehorsam, gutes Betragen, in den Vorstellungen der unteren bzw. mittleren Schichten eine überragende Rolle spielen. Eltern der Mittelschicht halten es dagegen für wünschenswert, daß bei den Kindern Selbstbeherrschung, Unabhängigkeit und Wißbegierde gefördert werden; Unterschicht-Eltern nennen dagegen Gehorsam, Sauberkeit und ordentliche Erscheinung als wünschenswerte Eigenschaften. Während Mittelschicht-Eltern ihre Kinder zu Selbstständigkeit und Selbstverantwortung erziehen, weil dies Qualitäten sind, die für Erfolg in den Mittelschicht-Berufen vorausgesetzt werden, fördern Unterschicht-Familien Fügsamkeit und Konformität, weil in den Unterschicht-Berufen typischerweise die Befolgung von äußeren Regeln und von Anweisungen von Autoritätspersonen verlangt wird.“

Berufsplanung dient, wird hier zum leuchtenden Vorbild gemacht. Damit macht Kroetz den Erziehungsdiskurs Marthas zur Farce, in der die Inhaltsleere ihrer erzieherischen Anstrengungen offenkundig wird. Mit einer nochmaligen Drohung *Mach zu bevor ich grandig werd* verlässt Martha das Zimmer und drückt mit der Formel *Nix wie Sorgen hat man* ihre Sorge um Ludwigs Zukunft aus.

In dem kurzen Dialog zwischen Martha und Ludwig werden folgende Aspekte deutlich:

- Martha zeigt wenig Verständnis für Ludwigs Lebenslage.
- Das Inhalts- und Ausdrucksrepertoire, das sie bei ihren Erziehungsbemühungen verwendet, hat in der aktuellen Situation keine Relevanz für den Sohn (Ludwig versteht nicht).
- Ihr Rollenverhalten als Mutter entspricht dem in der soziologischen und erziehungswissenschaftlichen Literatur für die Welt der Arbeiter beschriebenen Rollenverhalten.
- Ihre Vorliebe für Formeln im Erziehungskontext verweist auf das in der soziolinguistischen Literatur beschriebene typische Sprachverhalten von Angehörigen der sozialen Welt der Arbeiter.¹²⁷

In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Figurensprache in sozialkritischen Volksstücken wird in Bezug auf die Verwendung von Sprichwörtern folgender Zusammenhang festgestellt: Die Verwendung „fertiger Sprachteile aus der Hochsprache wie Sprichwörter oder Floskeln“ kommt für die Figuren einem „Teilhaben am Fortschritt“ gleich; Sprichwörter wirken als „bewusstseinsverbildende Elemente“.¹²⁸ Für die literaturwissenschaftliche

¹²⁷ Vgl. die Arbeiten von Bernstein und die in seiner Nachfolge erschienenen soziolinguistischen Arbeiten; vgl. auch Keim (1995, Kapitel 5 und 6).

¹²⁸ Die folgende Anschauung von Elm (2004, S. 249f) gilt für Horvath, der Kroetz in seiner realistischen Orientierung in vielerlei Hinsicht inspirierte. „Weil Horvaths Figuren kein Eigen-Bewusstsein haben, leihen sie sich ihre Sprache aus, und zwar aus gesellschaftlich höheren Kreisen. Das gibt ihnen ein geborgtes Renommee: Sicherheit und Halt. Jedoch passt die ausgeliehene Sprache aus höheren Kreisen nicht zum trivialen Leben der Vorstadtbürger. Mit den pathetischen Zitatfloskeln, die Horvath seinen Figuren in den Mund legt, wird für den Zuschauer das Missverhältnis zwischen Ausdruck und Leben deutlich, die Illusionsbefangenheit der Figuren. Aber der Mangel an Eigen-Bewusstsein hindert sie, die Unangemessenheit der Sprache für ihr Leben zu erkennen.“ Vgl. dazu auch Mišová (1990, S.33; 1980, S. 94).

Forschung ist die Frage relevant, „wie der Autor sie verwendet, was er mit ihnen erreicht oder zu erreichen sucht im Zusammenhang des Ganzen.“¹²⁹

In Linguistik und Volkskunde werden Bedeutung und Stellenwert von Sprichwörtern untersucht (vgl. Feilke 1996; Sabban 1998; Donalies 2009 und Röhrich 1992). Für ein Sprichwort zum Beispiel ist typisch, dass es „eine Problemsituation und ihre Bewertung abstrakt modelliert und typisiert“ (Feilke 1996, S. 121). Sprichwörter sind allgemein, sie sind generell. Sprichwörter haben außerdem einen „übergeordneten Inhalt: sie sind Ausdruck typisierter Lebenserfahrung, die das menschliche Handeln und Verhalten oder die Bewertung eines Geschehens betreffen. Sie haben, mit Krikmann gesprochen, anthropozentrischen Charakter“ (Sabban 1998, S. 46), sind also „auf die engere Lebenswelt des Menschen zugeschnitten (griech. *anthropos* ‘Mensch‘)“ (Donalies 2009, S. 9).

6.2.2 Das Medienereignis *Königshochzeit* aus der Perspektive der ‘kleinen Leute’

Beim fernsehbegleitenden Sprechen in Szene 2 (Kroetz 1999, S. 12) zur live übertragenen königlichen Hochzeitszeremonie des schwedischen Königs und der Deutschen Silvia Sommerlatt werden unterschiedliche Perspektiven des Ehepaars Martha und Otto deutlich, die charakteristisch für ihre soziale Welt sind. Während Martha sich durch die Hochzeitszeremonie am Fernseher emotional anrühren und zur Identifikation mit dem königlichen Paar hinreißen lässt, äußert Otto durch abfällige Kommentare seine Abneigung gegen *die da oben*. Die unterschiedlichen Perspektiven auf das Ereignis spiegeln sich in unterschiedlichen Ausdrucksweisen. In den schwärmerischen Kommentaren Marthas zum Aussehen des Brautpaares und zu Ausstattung und Durchführung des Ereignisses finden sich Klischees und Redeweisen, die an die für ein vorwiegend weibliches Publikum produzierten Erzeugnisse der Regenbogenpresse erinnern. Die bissigen Kommentare Ottos zu persönlichen Eigenschaften des Brautpaares dagegen erinnern an derbe Klatschgespräche unter Männern am Stammtisch.¹³⁰ Die Szene beginnt mit Ludwigs Bemerkung über den Kö-

¹²⁹ Zu Volkskunde und Literaturwissenschaft siehe Röhrich/Mieder (1977, S. 90).

¹³⁰ Klatsch ist eine in allen Kulturen verbreitete Kommunikationsform. Als Klatsch wird das vor allem negative Sprechen über andere in deren Abwesenheit bezeichnet. Nach Bergmann (1987, S. 166) wird „im Klatsch nicht nur von dem merkwürdigen oder Regel verletzenden Verhalten anderer Personen gesprochen, sondern auch über auffallende körperliche und charakterliche Eigenschaften. Ein aktuell beobachtetes Verhalten eines Menschen wird

nig, in der er dessen in der Öffentlichkeit mehrfach dargestellte Lese-Rechtschreib-Schwäche aufgreift und zuspitzt:

LUDWIG Der soll ned einmal sein Namen schreiben können. (Lacht)

MARTHA (böse) Wer sagt denn so eine Gemeinheit. Das ist ein König! (Pause)

OTTO Ein Zehntel von dem sein Geld möchte ich haben, dann tät ich gern drauf verzichtn, dass ich mein Namen schreiben kann.

MARTHA Das sind doch bloß die Neider, die so was sagen. (Pause)

Ludwigs abfällige Bemerkung weist Martha als böswillige Unterstellung zurück, vor allem da es sich um einen König handle. Sie impliziert, dass bei jemandem von hoher ständischer Herkunft eine derartige Schwäche entweder nicht vorkomme oder keine Rolle spiele. Otto greift Ludwigs Bemerkung in dem folgenden Handlungsentwurf auf: Er würde gerne auf die eigenen Schreibfähigkeiten verzichten, wenn er einen Teil des Kapitals des Königs besitzen würde. Dabei verwendet er das Bild vom dummen Reichen, ordnet den König diesem Bild zu und wäre bereit, das eigene gegen das fremde Bild zu tauschen. Darauf ergreift Martha wieder Partei für den König, weist Ottos Bemerkung zurück und bezeichnet Menschen, die so *böse* reden, als von Neid getrieben; nur jemand aus einer unteren sozialen Position kann so neidvoll über einen König sprechen.

Die Beiträge von Ludwig und Otto in diesem Szenenausschnitt haben deutliche Merkmale von Klatschkommunikation, und zwar von Klatsch über Prominente. Eigenschaften dieser Personen, die als negativ bewertet werden, werden überspitzt und positive Eigenschaften werden ausgeblendet. Die Person wird durch die negative Eigenschaft sozial typisiert; im vorliegenden Fall wird der König zum *dummen Reichen*, und Otto, der Spötter, macht sich über die Kontrastrelation zum König implizit zum *gescheiterten Armen*.

Mit fortschreitender Handlung in der Szene wird die Perspektivendivergenz zwischen Martha und Otto deutlicher. Die an Klatschkommunikation ausgerichteten Beiträge von Otto werden immer schärfer und bissiger; Marthas Be-

auf seinen Charakter, sein Wesen bezogen. Handlung und Person werden im Klatsch in eine enge Beziehung gesetzt. Das heißt: Ein Gespräch wird erst dadurch zu Klatsch, in dem die Gesprächsteilnehmer über die bloße Rekonstruktion eines Ereignisses hinaus das partikuläre Verhalten einer Person mit einer negativen sozialen Typisierung dieser Person verknüpfen“.

geisterung für das Ereignis in der Welt der Adligen und Reichen findet Ausdruck in schwärmerischen Bemerkungen. Im folgenden Interaktionsabschnitt richtet Otto sexistische Angriffe auf die äußere Erscheinung und die soziale bzw. nationale Herkunft der Braut und bringt sie ins moralische Zwielficht:

OTTO Ob die noch jungfräulich is, wie es sich ghörn tät für eine angehende Königin?

MARTHA: (bestimmt) Bestimmt ned, bei ihm Alter. Und eine Bürgerliche kann sich das leisten, heißt es.

LUDWIG Schmarrn.

OTTO Und eine Deutsche! (Nickt) Deutsche Mädchenwunder, da ist sogar der König von Schweden gefangen. (Nickt) (Pause)

MARTHA Unsere Hochzeit war auch schön. (Pause) Jetzt hat ers gsagt: (genußvoll) Sylvia Renate Sommerlatt – was jetzt in der vorgeht, was ihn Namen hört?! (Pause) Jetzt hams 'ja' gsagt. (Lächelt und nickt) Jetzt kommt die Übergabe.

Durch die Frage *Ob die noch jungfräulich is, wie es sich ghörn tät für eine angehende Königin?* stellt Otto die moralische Integrität der Königin in Frage, indem er die soziale Regel zugrunde legt, dass eine zukünftige Königin jungfräulich zu sein hat. Eine solche Regel existiert nicht, sondern ist Ausdruck von Ottos sexistischem Blick auf die bürgerliche Braut aus eher bescheidenen Verhältnissen, die den Aufstieg in den europäischen Adel über Heirat geschafft hat. Martha verneint die Frage *Bestimmt ned* und begründet ihre Meinung mit einer in der Öffentlichkeit vertretenen Regel *Und eine Bürgerliche kann sich das leisten, heißt es*, wonach es für Frauen bürgerlicher Herkunft moralisch nicht anrühig ist, wenn sie voreheliche sexuelle Erfahrungen haben. Mit *heißt es* verweist Martha auf die öffentliche Meinung, die sie aus Produkten der Regenbogenpresse oder aus TV-Talk-Shows bezieht.

Darauf verstärkt Otto den sexistischen Angriff auf die zukünftige Königin: *Und eine Deutsche! (Nickt) Deutsche Mädchenwunder, da ist sogar der König von Schweden gefangen. (Nickt) (Pause)*. Der Angriff liegt in der Zuschreibung *Deutsche Mädchenwunder*. Die Bezeichnung assoziiert das sogenannte *deutsche Fräuleinwunder*, ein Begriff, der nach dem zweiten Weltkrieg in den 50er Jahren geprägt wurde.¹³¹ Er bezieht sich auf deutsche Mädchen aus ein-

¹³¹ 'Deutsches Fräuleinwunder' ist ein Begriff, der in den 50er Jahren in den USA geprägt wurde. Er stand ein Jahrzehnt lang für junge, attraktive, moderne, begehrtenwerte deutsche Frauen der 50er Jahre. (<http://de.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A4uleinwunder>; Stand:

fachen Sozialmilieus, die sich mit in Deutschland stationierten (schwarz-) amerikanischen GIs einließen, unter anderem auch aus finanziellen Gründen.¹³² Dadurch, dass Otto die zukünftige schwedische Königin unter dem Begriff *deutsches Mädchenwunder* fasst, bringt er sie in die Nähe von attraktiven jungen deutschen Frauen, die sich für Geld mit reichen, einflussreichen Ausländern einlassen, hier: die deutsche Silvia aus einfachen Sozialverhältnissen, die es (möglicherweise mit zweifelhaften Mitteln) geschafft hat, einen König aus dem Ausland als Ehemann zu gewinnen. Damit rückt Otto die Heirat von Silvia in den Bereich des moralisch Anrühigen und Zwielfichtigen. In starkem Kontrast dazu steht Marthas Blick. Über die Erinnerung an die eigene Hochzeit identifiziert sie sich mit dem Treueschwur des königlichen Paares; sie spricht die Schwurformeln des Paares *genußvoll* (so die Regieanweisung) nach, lächelt und versenkt sich ganz in die medial vermittelte Feierlichkeit.

In den folgenden Sequenzen laufen die Kommentare von Otto und Martha zum Hochzeitsereignis in maximalem Kontrast nebeneinander her. Während Marthas romantischer Identifizierung mit der Braut thematisiert Otto in zum Teil derber Ausdrucksweise äußere Aspekte: die hohen Kosten des Ereignisses, die dicken, hässlichen Hände Silvias,¹³³ den unschönen Männerchor-

12.08.2010). Vgl. dazu Brauerhochs Studie zu ‘Fräuleins’ und GIs: „In der Nachkriegszeit verstand man unter dieser Bezeichnung nicht mehr eine meist ältere, unverheiratete Frau, die vor allem durch ihr asexuelles Äußeres und den Stolz auf ihre Berufstätigkeit gekennzeichnet ist, sondern eine junge Frau, die Beziehungen mit amerikanischen Soldaten eingeht. Von der Figur des ‘Fräuleins’ gibt es seither ein kulturell fest verankertes Stereotyp, das sich relativ unverändert von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis heute erhalten hat. Das Klischee manifestierte sich in einer Fülle von schriftlichem Material: amerikanischen und deutschen Nachkriegsromanen, Magazinreportagen, Sensations- und Photojournalismus. Meist beinhaltete es forcierte Jugendlichkeit, artifizielle (statt ‘natürlicher’) Femininität, Konsumorientiertheit, ‘Asozialität’, und Promiskuität.“ (<http://kw.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Brauerhoch/downloads/FF-Brauerhoch.pdf>; Stand: 29.08.2013).

¹³² Aufgrund des sehr günstigen Dollarkurses im Verhältnis zur D-Mark verfügten die amerikanischen Soldaten in Deutschland über viel Geld und waren im Nachkriegsdeutschland für junge Frauen aus armen Verhältnissen attraktive Partner. In der deutschen Bevölkerung wurden diese Frauen oft negativ beurteilt.

¹³³ Dicke Hände passen nicht zum Bild, das Otto von einer Königin hat; sie verweisen wieder auf Silvias einfache soziale Herkunft. Das erinnert uns an das Aschenputtelmotiv in der Literatur, wo ein Mädchen aus der unteren Schicht einen König oder Prinzen heiratet. Dieses Motiv zeigt sich heutzutage vielmehr im Film, wo ein Mädchen aus dem Volke einen reichen Mann aus höheren Schichten heiratet und dadurch sozial aufsteigt. Im Volksmund gibt es ähnliche Bilder, wie den Spruch: *Pariser Schuh un Pälzer Fieß*; damit wird das

gesang etc. Die Differenz zwischen Otto und Martha erreicht einen Höhepunkt als Martha sich aus dem Miterleben der medialen Hochzeit an die eigene Hochzeit mit Otto erinnert:

MARTHA Bei uns hat einer Harmonium gspielt, weißt es noch?

OTTO (schaut, weiß es nicht mehr)

MARTHA Und was hat er gspielt? – Die schöne Galathee von Franz von Suppé. (Nickt) Weil ich ein Gedächtnis hab und du nicht.

OTTO Genau. (Pause)

Von den anrührenden Details der eigenen Hochzeitszeremonie weiß Otto nichts mehr. Das heißt, ein für die Frau offenkundig bewegendes Ereignis spielt für den Mann keine Rolle (mehr?). Sozialstilistisch interessant ist die geschmackliche Ausstattung des Zeremoniells: Die Hochzeit von Martha und Otto war eine schlichte Feier nach kleinbürgerlichem Geschmack. Zur musikalischen Umrahmung wurde ein *Harmonium* verwendet, das gespielte Musikstück war *Die schöne Galathée von Franz Suppé*. Ein Harmonium ist ein Kleininstrument, die Orgel des 'kleinen Mannes', das es auch heute noch in kleinen Kirchen und Kapellen gibt.¹³⁴ Ein Spiel auf dem Harmonium zur Hochzeitsfeier ist wesentlich unaufwändiger und preisgünstiger als ein Spiel auf der Orgel. Auch das gespielte Stück (*Die schöne Galathée*) spricht für eine Ausrichtung nach kleinbürgerlichem Geschmack (siehe Kapitel 3.2.2).¹³⁵

Martha fasst ihre positive Sicht auf die königliche Hochzeit in der Feststellung über den König und sein Ehemotiv folgendermaßen zusammen:

MARTHA Was das Schöne is und mir gfallt, daß es eine echte Liebesheirat is! Er hats gsehn bei der Olympiade und gsagt: die nimm ich, egal wer es is. – Das is wirklich königlich!

OTTO (lacht)

(Kroetz 1999, S. 14)

Bemühen eines derben pfälzischen Landmädchens karikiert, die ihre plumpen dicken Füße in zierliche Schuhe zwängen will, wie sie elegante Pariserinnen tragen.

¹³⁴ Früher gab es auch in privaten Haushalten ein Harmonium. Das Instrument war preisgünstiger als ein Klavier. Auf einem Harmonium wurde vor allem religiöse Musik gespielt.

¹³⁵ 'Die schöne Galathée' von Franz Suppé ist eine Operette, die in diesen Jahren von den kleinbürgerlichen Milieus als umkomponierte Unterhaltungsmusik gern rezipiert wurde.

Martha schreibt dem König *Liebe* als Motiv zu und die Fähigkeit sich jenseits von Standeserwägungen nur aus emotionalen Gründen für die bürgerliche Silvia entschieden zu haben. Sie vertritt die Idee der romantischen Liebesheirat, die für sie weit über standesüblichen Erwägungen rangiert, die sonst bei Hochzeiten unter Adligen eine Rolle spielen. Dadurch, dass sie dem König die Liebeswahl unterstellt, wird er für sie zum wahren König. In Marthas Sicht spiegelt sich die in vielen Frauenzeitschriften vertretene romantisierende Sicht auf die wahre Liebe, die Standesgrenzen ebenso wie die Grenzen zwischen sozialen Schichten überwindet und ihre Erfüllung im ewigen Glück des Paares findet. Dieser verklärenden Sicht entspricht auch Marthas Darstellungs- und Ausdrucksweise: Sie verwendet das Klischee von der Liebe auf den ersten Blick: *er hats gesehn bei der Olympiade und gsagt: die nimm ich, egal wer es ist*, ebenso wie das Klischee vom Glück eines Paares: *sich selbst vergessn und für die anderen da sein*. Keines der Klischees taugt zur Erklärung komplexer sozialer Zusammenhänge.

In den analysierten Szenen über das fernsehbegleitende Sprechen zur live übertragenen Hochzeitszeremonie des schwedischen Königs wird die Perspektivendivergenz zwischen Otto und Martha deutlich. Zum einen spielt die Differenz zwischen dem männlichen und weiblichen Blick auf das Ereignis eine Rolle: Otto fokussiert vor allem Eigenschaften der Braut, Martha Eigenschaften des Bräutigams. Zum anderen aber spielen unterschiedliche Orientierungen der Beiden eine Rolle: Martha orientiert sich an medial vermittelten romantisierenden Leitbildern zur wahren Liebe. Sie schreibt dem schwedischen König eine idealisierte Vorstellung von Liebe zu, die Ausdruck in seiner Entscheidung für die standesüberbrückende Heirat findet (*eine echte Liebesheirat*). Marthas Ausdrucksweise ist geprägt von inhaltlichen und sprachlichen Stereotypen, wie sie in den Frauenzeitschriften der Regenbogenpresse zu finden sind. Otto folgt Darstellungsmustern, die aus der Klatschkommunikation bekannt sind und sieht das Hochzeitereignis vor allem unter negativen Aspekten. Er verwendet herabsetzende Formulierungen in derber Ausdrucksweise, karikiert den schwedischen König als dummen Reichen und die zukünftige Königin als unköniglich (*dicke Händ*) und moralisch anrühlich. Otto spricht wie ein Arbeiter am Stammtisch, der mit bissigen, karikierenden und sexistischen Kommentaren über *die da oben* herzieht; und Martha spricht wie eine einfache Hausfrau, die sich in die Scheinwelt der Schönen und Reichen

hinein fantasiert.¹³⁶ In der Art und Weise, wie beide Figuren das mediale Ereignis *Königshochzeit* verarbeiten, handeln und sprechen sie wie Personen, die einer sozialen Welt der Arbeiter angehören, so wie sie in soziologischen und soziolinguistischen Forschungsarbeiten dargestellt wird. (Siehe Kapitel 3.3.2 und 6.2.1). Kroetz gelingt damit eine ausgezeichnete, realitätsnahe Darstellung der Denk-, Handlungs- und Sprechweise seiner Figuren, die er aus einer kühl-beobachtenden, ironischen Distanz in Szene setzt.

6.2.3 Präferenz für teure Gebrauchsgüter trotz knapper Mittel

Szene 3 spielt im Schlafzimmer des Ehepaares, das gemäß der Regieanweisung schlicht und preisgünstig ausgestattet ist.¹³⁷ Martha beginnt den Dialog mit der Bemerkung, dass Otto während des Beischlafs nicht 'bei der Sache', sondern mit anderen Dingen beschäftigt ist. Nach einigem Drängen ist Otto bereit über sein Problem zu sprechen: Er hat dem Chef seinen teuren Marken-Kugelschreiber (einen Mercator) geliehen und der hat ihn nicht mehr zurückgegeben. Es bedrückt ihn vor allem, dass er nicht weiß, wie er seinen Chef darauf ansprechen soll. Gemeinsam mit Martha überlegt er, welche Annäherungsweise für den Chef wie für ihn selbst Gesicht schonend sein könnte. In der expandierten Diskussion, in der Otto verschiedene Szenarien durchspielt und Martha sie kommentiert, wird deutlich, wie wertvoll der Kugelschreiber und welches Sozialprestige damit verbunden ist. Der Verlust schmerzt sehr und gemeinsam überlegen die beiden, wie Otto sich in Zukunft vor dem Verlust von wertvollen Gegenständen schützen kann:

OTTO Ja, ich vergiss ihn, mein Mercator. (Pause) Aber kaufn tu ich mir jetzt so einen teuren auch so schnell nimmer, sondern nur noch einen billigen, der tut es auch, und man hat keine Sorgen.

MARTHA (lacht) Du kaufst dir ja doch wieder einen teuren.

OTTO (lacht glücklich ertappt)

¹³⁶ Marthas Darstellungs- und Ausdrucksweise ist – ähnlich wie die der von Keim (1995) beschriebenen Frauen – aus dem Arbeitermilieu. Auch sie lesen bevorzugt Produkte der Regenbogenpresse, sprechen mit Begeisterung über Ereignisse aus der Welt der Reichen und Schönen. Während einige von dem schönen glücklichen Leben der dargestellten Personen schwärmen, fokussieren andere – ähnlich wie Otto im vorliegenden Stück – vor allem negative Aspekte, entlarven den schönen Schein und karikieren die prominenten Personen.

¹³⁷ Das wird ausgedrückt durch *Schlafzimmer von Neckermann*. Neckermann war ein großes Versandhaus, dessen Angebot sich vor allem an Kunden mit 'kleinem Geldbeutel' ausrichtete und das mit dem Slogan *Neckermann macht's möglich* warb.

MARTHA Aber wenn dann wieder einmal der Chef oder wer ähnlicher kommt, dann muß ihn ebn schnell weg tun oder einen billigen auch immer in der Taschn haben, damit man sie austauschen kann, wenn es sein muß.

OTTO Wenn ich mir wieder einen Mercator kaufen tät, dann tät ich ihn nicht mehr mitnehmen in den Betrieb, sondern nur noch daheim verwenden, damit nix passiert.

(Kroetz 1999, S. 19).

Sie entwerfen zwei Strategien zum Schutz vor dem Verlust von teuren Gegenständen: Entweder man trägt immer eine billige Kopie bei sich, die ohne großes Risiko hergeliehen werden kann, oder man verwendet den teuren Gegenstand zuhause (hier kann er nicht verloren gehen) und draußen nur den billigen. Beide Strategien kehren den sozialen Prestigewert, der mit teuren Objekten verbunden ist, um: Das wertvolle Stück wird nicht nach außen hin präsentiert in der Absicht darüber Sozialprestige zu gewinnen, sondern aus Angst vor Verlust wird es vor der Außenwelt versteckt und nur die billige Kopie wird gezeigt. Dieses ängstliche Hüten eines kleinen Schatzes und das übertriebene Befasstsein mit seinem möglichen Verlust steht im Kontrast zum Umgang mit prestigeträchtigen Gegenständen in anderen, höheren Sozialwelten: Dort gilt die selbstverständliche, eher beiläufige Präsentation von Prestigeobjekten als angemessenes Verhalten (siehe Kapitel 3.2.2).

Direkt im Anschluss an den vorherigen Dialog beteuert Otto, dass er bisher sehr sorgsam mit den teuren Geschenken von Martha umgegangen ist, mit dem *goldenen Feuerzeug* und der *silbernen Nadel für die Geldschein*. Beide hat Otto *im Nachtkastl*, weil sie ihm für den Alltagsgebrauch zu schade sind oder nicht zu ihm passen. Interessant an dieser Stelle ist, dass Otto die Differenz zwischen dem Wert dieser Gegenstände und seiner Lebens- und Arbeitswelt erkennt: Die Gegenstände taugen nicht für ihn, er kann sie nicht verwenden und muss ständig um ihren Verlust fürchten. Hier wird deutlich, dass vor allem Martha nach dem Erwerb prestigehaltiger Gegenstände strebt, unabhängig von dem Gebrauchswert, den sie für Otto haben. Und Otto ist eitel genug, sich über wertvolle Geschenke, die die Familie sich eigentlich nicht leisten kann, zu freuen.

Marthas Streben nach teuren Gegenständen, die auf einen gehobenen Lebensstil verweisen, wird in Szene 5 besonders deutlich. Die Szene spielt im Kaufhaus, Otto probiert einen Freizeitanzug und Martha prüft, ob er ihm steht:

MARTHA Ich weiss ned. (Schüttelt den Kopf, es gefällt ihr nicht.)

OTTO Ebn.

MARTHA (nickt) Er schaut halt billig aus.

OTTO Is er ja auch.

MARTHA Ebn. Der andere is besser.

OTTO Klar, koste quante.¹³⁸

MARTHA Aber der schaut halt richtig billig aus.

OTTO Man soll es halt nicht gleich sehn, daß ich bloß irgend ein Arbeiter bin, der einen Ausflug macht.

MARTHA So erkennt man es sofort. Der andere hat mehr (lächelt) den Duft der großen weiten Welt.

OTTO Freizeitkapitän. (Lacht)

MARTHA Wo es ein richtiger Freizeitanzug sein soll. In dem sieht man es gleich, daß du nicht viel Freizeit hast. Im andern weniger. Der is mehr salopp.

OTTO Wo er fast das Doppelte kost.

MARTHA Die Schönheit hat ihn Preis.

OTTO Nimm den andern! (Nickt)

(Kroetz 1999, S. 22).

Martha ist mit dem Anzug nicht einverstanden; er ist billig und sieht auch so aus, darin sind sich die beiden einig. Martha schlägt die Wahl eines teureren Anzugs vor. Otto hat noch Bedenken wegen des Preises, gesteht aber ein, dass er nicht aussehen will, wie *irgendein Arbeiter, der einen Ausflug macht*. Martha macht ihm die Entscheidung für den teuren Anzug schmackhaft: Er hat

¹³⁸ *Klar; koste quante* bedeutet 'kostet viel'. Es ist eine gemischte deutsch-italienische Formel, die unter Arbeitern oft verwendet wird. Sie hat sich vermutlich in der Anfangszeit der Anwerbung von italienischen Gastarbeitern in Deutschland ausgebildet und erinnert an italienisch *Quanto costa questo?* 'Was/wieviel kostet es?'.

mehr den Duft der großen weiten Welt, ist *mehr salopp* und man sieht, dass es ein richtiger Freizeitanzug ist. Nach dieser Anpreisung fühlt sich Otto bereits wie ein *Freizeitkapitän*.¹³⁹ Der Gedanke gefällt ihm (*lacht*) und er genießt die Bemühungen seiner Frau, ihm zu einem schönen, prestigeträchtigen Äußeren zu verhelfen. Obwohl der Anzug doppelt so teuer ist, entscheiden sich die beiden für den Kauf, denn: *Schönheit hat ihren Preis*.

Bei der Entscheidung für den teuren Anzug ergreift Martha die Initiative und ist erfolgreich. Bei ihrer Überzeugungsleistung verwendet sie Floskeln und Sprüche aus der Werbebranche: Mit dem Werbeslogan *der Duft der großen weiten Welt* wurde eine international vertriebene Zigarettenmarke beworben, die dem Raucher Weltläufigkeit suggerieren sollte; das Attribut *salopp* in Bezug auf einen Anzug zielt auf die lässige Eleganz des potenziellen Trägers; die Bezeichnung *richtiger Freizeitanzug* verweist auf einen Träger, der es sich leisten kann, auch in der Freizeit passend und gepflegt gekleidet zu sein; und mit der Formel *Schönheit hat ihren Preis* werden teure Artikel aus edlem Material beworben. Alle diese Floskeln zielen in dieselbe Richtung: Dem Kunden wird suggeriert, dass er durch den Kauf des beworbenen Artikels seinen Selbstwert und sein Sozialprestige erhöht, dass er zu etwas Besonderem wird.

Martha folgt der Illusion, ihr Mann könne durch den Erwerb einer edlen Freizeitkleidung auch den sozialen Raum und das Sozialprestige ‘miterwerben’, für die der wertvolle Gegenstand ein Symbol sein kann (siehe Kapitel 3.2.1). Diese Vorstellung ist sozialspezifisch; sie ist vor allem in gesellschaftlichen Gruppen verbreitet, die über ein geringes ökonomisches und kulturelles Kapital verfügen und soziales Ansehen über den Erwerb von prestigewertigen Gegenständen erstreben.

¹³⁹ Als *Freizeitkapitän* bezeichnet man den Besitzer oder Mieter eines Hausbootes. Die freie Zeit auf einem Hausboot zu verbringen, mit dem man auf Flüssen und Kanälen Europas entlang schippern kann, gehört zu den ‘gehobenen’ Vergnügungen. Sie waren zu der Zeit, als Kroeitz das Stück schrieb, ein kostspieliges, luxuriöses Vergnügen (vgl. dazu auch Kapitel 3.2.1). Veblen (1971, S.50): „Die Kenntnis und Beherrschung feiner Lebensformen ist eine Frage langer Gewöhnung. Guter Geschmack, Manieren und kultivierte Lebensgewohnheiten sind wertvolle Beweise der Vornehmheit, denn eine gute Erziehung verlangt Zeit, Hingabe und Geld und kann deshalb nicht von jenen Leuten bewerkstelligt werden, die ihre Zeit und Energie für die Arbeit brauchen.“ Zur persönlichen bzw. sozialen Fassade durch Statussymbole, Gebrauchsgegenstände und Kleidung vgl. Goffman in Kapitel 3.3.1.

In dieser Szene drückt der Autor Kroetz seine kritisch-ironische Distanz zu der durch Werbestrategien produzierten Illusion vom ‘besseren Leben’ durch den Erwerb kostspieliger Güter aus. Auch der Titel¹⁴⁰ der Szene *Katzensprung zur Freiheit* (also ein kurzer Weg zur Freiheit) weist in dieselbe Richtung: Er entlarvt das in der Szene Dargestellte als untaugliches, vergebliches Unterfangen, um den engen, unsicheren und ‘unfreien’ (weil nicht selbst bestimmten) Lebensverhältnissen eines Hilfsarbeiters zu entfliehen; was Martha und Otto mit dem Erwerb des treuren Stücks nur gelingen kann, ist die kurzfristige Illusion von *Freiheit*. Darauf weist auch die literaturwissenschaftliche Forschung, die feststellt, dass Kroetz hier die Mechanismen freilegt, die soziale und psychologische Manipulation bewirken.

Reinhold (1985, S. 239f.) kommentiert den „sozialen Antagonismus“ der Figuren so:

Die Arbeitenden, mit dem bürgerlichen Freiheits- und Individualitätsbewußtsein in versimpelter, für den alltäglichen Gebrauch zurechtgemachter Form ausgestattet, haben die Maximen der kapitalistischen Leistungsgesellschaft verinnerlicht und richten ihre Vorstellung von Lebenswerten auf die von der Werbung vorgegebenen Konsumgüter. [...] Entsprechend [...] auch der Einsatz und der Gebrauch sprichwörtlicher Redewendungen, die entweder aus dem Arsenal bürgerlichen Individualitätsbewußtseins stammen bzw. in modernisierter Form von der Werbung eingesetzt werden.¹⁴¹

6.2.4 Prestigeträchtige Berufswünsche für den Sohn trotz fehlender Voraussetzungen

Szene 8, eine der zentralen Szenen des Volkstückes, besteht aus einer expandierten Diskussion zwischen Mutter und Sohn über die berufliche Situation des Sohnes. Ludwig hat die Hauptschule abgeschlossen und wartet seit acht Monaten auf ein passendes Angebot des Arbeitsamtes für eine Lehrstelle, die dem Anspruch seiner Eltern genügen würde. Derzeit ist er ohne Beschäftigung und sitzt zu Beginn der Szene bei der Mutter morgens in der Küche. Gegenstand der Diskussion ist die stark kontrastierende Auffassung von Mutter und Sohn in Bezug auf den sozialen Wert seines zukünftigen Berufes:

¹⁴⁰ Kässens (1985, S. 276): „Die Zwischentitel weisen kommentierend und ironisierend auf den Subtext der Dialoge hin oder verzerren eine realistische Handlung ins Clowneske.“

¹⁴¹ Aus Reinholds (1985, S. 239) Sicht „legt Kroetz Manipulationsmechanismen frei, die die Masse der Arbeitenden in der BRD darin hindert, die eigenen Interessen wahrzunehmen und ein Bewußtsein der eigenen, abhängigen Lage auszubilden.“

Während die Mutter sich für den Sohn einen prestigereichen Beruf wünscht, einen ‘white-collar’-Beruf, plädiert der Sohn für den Lehrberuf als Maurer, der für ihn erreichbar wäre.

Bereits der Beginn der Diskussion macht zwei Aspekte deutlich:

- Martha zeigt kein Verständnis für die deprimierende Situation des arbeitslosen Sohnes.
- Sie gleicht ihren Mangel an Wissen über die Berufswelt durch die Verwendung von allgemeinen Handlungsmaximen aus:

MARTHA Wie der da sitzt, den ganzen Vormittag, als obs nix zum tun gäb.

LUDWIG Was denn?

MARTHA Ein anständiger Mensch hat immer was zu tun.

LUDWIG Soll ich dir einkaufen gehen?

MARTHA Des is meine Sach.

(Pause)

(Kroetz 1999, S. 22).

Der Vorwurf, untätig dazusitzen, wo es doch vieles zu tun gäbe, ist vor dem Hintergrund von Ludwigs Arbeitslosigkeit, die – das wird später in der Diskussion deutlich – auch durch die hohen Ansprüche der Eltern verursacht wurde, verletzend, da er unterstellt, dass Ludwig sich nicht ausreichend bemüht habe. Auf die Rückfrage, was es für ihn denn zu tun gibt, macht Martha keinen konkreten Vorschlag, sondern antwortet mit der abstrakten, moralisierenden Redewendung *Ein anständiger Mensch hat immer was zu tun*, mit der wieder ein Vorwurf an den Jungen impliziert ist.¹⁴² Darauf macht Ludwig einen praktischen Vorschlag: Er könne seiner Mutter einkaufen. Doch das weist Martha zurück mit dem Argument, dass Einkaufen ihre eigene Sache sei und zu ihren Pflichten gehöre. Marthas Argument basiert auf einem Rollenverständnis, das in traditionellen Familien vorherrscht, wonach die Pflichten der Familienmitglieder genau geregelt sind; Abweichungen davon werden nicht zugelassen: Die Frau übernimmt die Aufgaben zuhause (Haushalt und Kindererziehung),

¹⁴² Die Redewendung formuliert einen positiven Zusammenhang zwischen Arbeit und moralischer Integrität im Sinne von ‘Wer anständig ist, hat auch Arbeit bzw. wer als anständig gelten will, muss Arbeit haben/muss arbeiten’. Der implizite Vorwurf an Ludwig lautet: Arbeite etwas, damit du als anständig giltst.

der Mann die außerhäuslichen Aufgaben (Verdienen des Lebensunterhalts der Familie, Vertretung der Familie nach außen). Nach den Erkenntnissen der familiensoziologischen Forschung sind Familienmodelle mit fest geregelten Aufgaben und Pflichten besonders in den unteren Sozialschichten zu finden (siehe Kapitel 3.3.2 und 5).¹⁴³

Der Erziehungswissenschaftler und Soziolinguist Basil Bernstein zum Beispiel unterscheidet zwei Familientypen:

- Zum einen die statusorientierte Familie mit einem geschlossenen Rollensystem, das mit festen Aufgaben und Verpflichtungen verbunden ist und von den Familienmitgliedern bei der Bewältigung täglicher Aufgaben nur einen geringen Verbalisierungsaufwand erfordert; die Mitglieder wissen, was sie zu tun haben.
- Zum anderen die personenorientierte Familie mit einem offenen Rollenmodell, das immer wieder Aushandlungen über Aufgaben und Pflichten notwendig macht und wesentlich höhere Verbalisierungsanforderungen an die Familienmitglieder stellt.

Den Typ der statusorientierten Familie ordnet Bernstein tendenziell den unteren Sozialschichten zu; den Typ der personenorientierten Familie den mittleren Sozialschichten. Marthas strikte Orientierung an einem im Sinne Bernsteins statusorientierten Familienmodell und ihre apodiktische Absage an eine flexiblere Rollenhandhabung charakterisiert sie als Angehörige einer unteren Sozialschicht.

Nachdem Martha mit Vorwürfen auf die Arbeitslosigkeit des Sohnes reagiert und sein Arbeitsangebot mit rollengebundenen Regeln zurückgewiesen hat, gibt der Sohn einen detaillierten Bericht über seinen Besuch beim Arbeitsamt:

¹⁴³ Zur Rollenverteilung in Familienmodellen der unteren Schichten vgl. Steiner et al. (1975, S. 89): „In den innerfamiliären Beziehungen orientiert man sich an traditionellen Rollenvorstellungen (zum Beispiel der Geschlechterrollen), die Beziehungen sind autoritär (vor allem zwischen Eltern und Kindern), das Familienleben ist eltern-, nicht kinderzentriert. Sie verfügen im Allgemeinen nur über ein wenig umfangreiches Rollenrepertoire und eine beschränkte Fähigkeit, soziale Rollen individuell auszugestalten. Sie halten sich deshalb rigide an Rollenvorschriften und reagieren scharf auf Abweichungen von Normen.“ Vgl. dazu auch die Untersuchung von Bott (1956).

LUDWIG Am Arbeitsamt hams gsagt, dass mich benachrichtigen, wenn ich kommen soll. Ausserdem war ich eh letzte Woch dort, und nächste Woch geh ich wieder, auch ohne Benachrichtigung.

MARTHA Man muß am Ball bleibn.

LUDWIG Bleib eh. Aber wenn ich zu oft komm, ohne Benachrichtigung, dann kriegt er eine Wut auf dem Arbeitsamt, das hab ich schon gmerkt, und dann krieg ich erst recht nix.

MARTHA Andre ham auch eine Lehrstell, bloß du ned.

LUDWIG Was soll ich denn machen, Mama, weißt es doch.

MARTHA Was weiß ich, nix weiß ich. Man muß immer unterwegs sein, Initiative haben, das is es. Rumschaun, Ohrn aufmachn und hin, wos wen brauchen.“

(Kroetz 1999, S. 24).

Ludwig stellt seine Situation als arbeitsloser Jugendlicher dar. Seit Wochen bemüht er sich durch regelmäßige Besuche beim Arbeitsamt um eine Ausbildungsstelle, jedoch ohne Erfolg. Als die Mutter ihn zu weiteren Besuchen drängt, gibt er zu bedenken, dass zu große Hartnäckigkeit nachteilig sein und seinen Sachbearbeiter verärgern könnte; dann bekäme er erst recht kein Lehrstellenangebot. Doch Martha deutet Ludwigs Vorgehen als falsche Zurückhaltung und unterstellt ihm mit dem Hinweis auf andere Jugendliche, dass er sich nicht genügend um Arbeit bemühe: *Andre ham auch eine Lehrstell, bloss du ned*. Das löst bei dem Jungen Rat- und Hilflosigkeit aus (*was soll ich denn machen, Mama*); er appelliert an die Mutter und bittet sie um Verständnis (*weißt es doch*). Doch Martha weist den Appell zurück (*nix weiß ich*) und mit einer Serie allgemeiner, unspezifischer Maximen drängt sie ihn zu größerem Einsatz: *Man muss immer unterwegs sein, Initiative haben. Rumschaun, Ohrn aufmachn und hin, wos wen brauchen*. Maximen dieser Art, die ganz allgemein zu Initiative und Aktivität motivieren sollen, gibt es viele. Dazu gehören auch Formeln wie *am Ball bleiben, die Ohren spitzen* oder *die Ohren steif halten, die Augen offen halten, nicht auf halbem Wege stehen bleiben, die Initiative ergreifen, den entscheidenden Schritt wagen* etc. Diese Formeln zielen alle auf die bessere Gestaltung der Zukunft, für die es gilt, eine Sache konsequent weiterzuverfolgen, sie nicht aus den Augen zu verlieren. Sie werden bei vielen Gelegenheiten verwendet und sind zunächst sozial unspezifisch. Doch ihr Einsatz im Erziehungskontext und, wie im vorliegenden Fall, anstelle von

konkreten, praktischen Anleitungen, die zur Verbesserung der Lage des Sohnes dienen könnten, das heißt ihr Einsatz als Ersatz von Anleitungen zum zielgerichteten Handeln, ist sozial spezifisch: In dieser Funktion kommen solche Maximen vor allem in den unteren Sozialschichten vor; sie werden als Erziehungsmaßnahme zur Vermittlung von Sozialregeln eingesetzt.¹⁴⁴

In Ludwigs aktueller Lebenslage bieten die Formeln keinen Anhaltspunkt, wie er die Suche nach einer Lehrstelle verbessern könnte. Marthas Verhalten erinnert an das in der soziologischen Literatur beschriebene Verhalten von Familien aus unteren Schichten, die einen starken Aufstiegswillen für ihre Kinder haben, denen jedoch das fachliche und sozial-kulturelle Wissen fehlt, den Aufstiegswillen in konkrete Aufstiegspläne bzw. Handlungsanleitungen für den Aufstiegsprozess umzusetzen. Trotz hoher Ansprüche gelingt den Kindern der Aufstieg oft nicht.¹⁴⁵

Diese Zusammenhänge zeigt Kroetz äußerst präzise in der Diskussion zwischen Mutter und Sohn. Die Mutter fordert den beruflichen Aufstieg des Sohnes, nennt ihr Aufstiegsziel und versucht den Jungen mit vorgefertigten Formeln anzutreiben. Auf seine Frage um Rat, was er denn konkret tun soll, gibt sie keine angemessene Antwort, sondern reagiert nur wieder mit allgemeinen Formeln. Direkt im Anschluss wird Marthas Unfähigkeit, dem Sohn durch konkrete Maßnahmen zu helfen, noch deutlicher: Als Ludwig einen praktischen Vorschlag zur potenziellen Verbesserung seiner Situation macht (er will einschlägige Firmen anrufen und nach unbesetzten Lehrstellen fragen), er-

¹⁴⁴ Vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Bernstein (1972, 1975), der gezeigt hat, dass formelhaftes, unspezifisches Sprechen ein Charakteristikum des restringierten Codes ist. Handlungsanweisungen an Kinder werden nicht situationsspezifisch formuliert und erläutert, sondern eher als allgemeingültige Regel in Form einer festen Redewendung, einer apodiktischen Maxime geäußert, zum Beispiel *Das macht man nicht* oder *Das wird so gemacht* etc. Siehe dazu auch Kapitel 3.3.2 und 5.2.2.

¹⁴⁵ Steiner et al. (1975, S. 89) „Aufstiegsorientierte Familien in unteren Schichten zielen auf höchste Statusziele für ihre Kinder, sind aber beträchtlich weniger erfolgreich im Versuch, diese Ziele zu realisieren, als Mittelschichtfamilien. Die Angehörigen der unteren Schichten verfügen vergleichsweise über einen beschränkten Erfahrungshorizont und als Folge davon über wenig Handlungsalternativen. Sie folgen traditionellen Lebensmustern, [...] zeigen einen Hang zur einfachen Verarbeitung ihrer Erfahrungen: sie halten sich an stereotype Interpretationen, Denken in Klischees und sprechen in Phrasen. Die ihnen verfügbaren Muster der sprachlichen Kommunikation sind beschränkt. Sie besitzen weniger Informationen über Ereignisse, Umstände und Möglichkeiten, die ihr Leben betreffen; sie haben wenig Erfahrung, wie man sich Informationen verschafft und sie kritisch beurteilt.“ Siehe dazu auch Kapitel 3.3.2.

kennt sie das nicht als sinnvollen Schritt auf dem Weg zur Stellensuche. Ganz im Gegenteil bremst sie seine Initiative mit dem Hinweis, dass sie mit Kosten verbunden sei.

An dieser Stelle zeigt Kroetz die Ausweglosigkeit, in die sich die Figuren hinein manövriert haben: Beide verstummen. Martha gesteht ihrem Sohn, dass seine Situation ihr wehtut, sie wütend macht, und Ludwig drückt seine Ratlosigkeit aus: *ich weiß aber ned, was ich tun soll, Mama*. Dann bricht es aus dem Jungen heraus und er initiiert einen Wechsel der Interaktionsmodalität zum bitteren Sarkasmus: *Ich kann doch ned einfach spazierngehn wie ein Rentner. (Pause. Schaut und lacht) Wennst es willst, dann häng ich mich auf, dann bin ich weg und sitz nimmer da den ganzn Tag*. Mit dem ersten Vorschlag – *spazierngehn wie ein Rentner* – greift er Marthas Aufforderung zur Aktivität auf und führt sie ad absurdum. Sein zweiter Vorschlag – durch Selbstmord zu verschwinden, damit die Mutter nicht mehr wütend zu werden braucht – ist eine bittere, selbsterstörerische Reaktion auf die Ausweglosigkeit seiner Lage.

Überraschend ist Marthas Reaktion; anstatt auf die Hoffnungslosigkeit des Jungen einzugehen, verweist sie auf ihre eigenen Sorgen: *Das könntst uns grad noch antun, deine Eltern, das tät uns fehln!* – eine Äußerung, in der der Vorwurf mitschwingt, dass Ludwig die Eltern bereits enttäuscht hat. Dann zählt sie die Berufe auf, die sie sich für den Sohn wünscht:

MARTHA (Pause. Bestimmt, stur) Zahntechniker, Bankkaufmann, Steuergehilfe. (Pause) Putz dem Papa seine Schuh, is gscheiter, dann hat er eine Freud, weil er sieht, daßd es gut meinst, und hackt nicht auf dir rum, aufd Nacht.

LUDWIG (geht in den Flur und beginnt mit dem Schuheputzen. Pause) Eigentlich is es doch wurscht, wie man sein Geld verdient, bloß da muß es sein.

MARTHA (aus der Küche) Was?

LUDWIG Eigentlich is es doch wurscht, wie man sein Geld verdient, wenn man eine anständige Arbeit tut.

MARTHA Hör auf.
(Pause)

LUDWIG Aber eine Lehrstell, wie ihr euch das vorstellt, die find ich nicht.

Das is einfach eine Illusion.

(Kroetz 1999, S. 25).

In dieser Auseinandersetzung vertritt der Sohn eine realistische Position in Bezug auf Ausbildungsstellen, die für ihn erreichbar sind und für die er die notwendigen schulischen Voraussetzungen mitbringt. Marthas Wunschberufe sind *Zahntechniker, Bankkaufmann, Steuergehilfe*. Die in der Regieanweisung angegebene Art, wie sie ihren Wunsch vorbringt, *stur*, verdeutlicht, dass das Thema zwischen den beiden bereits mehrfach diskutiert ist und Martha auf ihrer Position beharrt. Die aufgezählten Berufe sind alles 'white collar'-Berufe im Büro oder Labor. Das heißt, Martha wünscht sich für Ludwig einen Beruf, der mehr Prestige hat als der von ihm gewählte Handwerksberuf. Im Kontrast dazu kommt es ihm darauf an, mit einer *anständigen Arbeit* ausreichend Geld zu verdienen; für ihn spielt das Sozialprestige, das die Eltern mit einem Beruf assoziieren, keine Rolle. Dann entlarvt er die Vorstellung der Eltern, über einen 'white collar'-Beruf den sozialen Aufstieg zu erreichen, als *eine Illusion*.

Im Anschluss geht es um die Klärung der sozialen Position eines Maurers, Ludwigs Wunschberuf. Die Mutter lehnt Ludwigs positive Auffassung zu einem Handwerksberuf ab, führt den Vater, den Hilfsarbeiter, als Negativbeispiel an und führt dem Jungen vor Augen, dass *das keine Existenz* ist, das heißt, kein erstrebenswertes Berufsziel sein kann. Ludwig korrigiert, dass ein Maurer kein Hilfsarbeiter ist, worauf Martha kontert: *Das is gleich: Arbeiter is Arbeiter*. Hier wird klar, dass Martha den beruflichen und sozialen Unterschied zwischen Lehrberuf (Handwerker) und Anlernarbeit (Hilfsarbeiter) nicht kennt.¹⁴⁶ Sie unterscheidet jedoch zwischen dem Arbeiter- und Ange-

¹⁴⁶ Lehrberufe sind sozial respektiert, vor allem auch deshalb, weil sie den Zugang zu höherer schulischer oder universitärer Bildung ermöglichen. Mit einem guten Handwerkerabschluss und einiger Berufserfahrung kann man eine Fach(hoch)schule besuchen und einen Studienabschluss machen. Ein Hilfsarbeiter dagegen hat keine berufliche Ausbildung, oft auch keinen Schulabschluss und damit kaum berufliche und soziale Aufstiegsmöglichkeiten. Das ist eine sozialversicherungsrechtliche Unterscheidung. Unter der Arbeiterschaft waren vor allem technisch-handwerklich Tätige aus verschiedenen Branchen zusammengefasst; für sie galten und gelten besondere Arbeitsschutzregelungen und eine andere Berechnung des Verdienstes. Unter der Angestelltenschaft sind vor allem im Büro, in Labors oder im Verkauf Tätige zusammengefasst; ihr Gehalt wird monatlich abgerechnet. Die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Gruppe lässt keinen gültigen Schluss auf den Ausbildungsgrad und den Verdienst zu. Es gibt schlecht ausgebildete Angestellte mit niedrigem Gehalt, z.B. ein-

stelltenstatus und wünscht sich für den Sohn einen Beruf im Angestelltenstatus. Ihre Position begründet sie so:

MARTHA Man muss vorankommen kommen im Leben. Auch innerhalb der Familie. Der Papa is ein Arbeiter, auch wenn er nicht schlecht verdient. Da kann man nix mehr ändern. Aber du musst (sagt es hochdeutsch) die nächste Sprosse erklimmen, sonst hätt das doch alles gar keinen Sinn, was man für dich tan hat.

(Kroetz 1999, S. 25).

Martha überträgt die Maxime *Man muss im Leben vorankommen* auf die innerfamiliäre Situation und zeigt wieder am Beispiel des Vaters, dass nicht das Geld, sondern das soziale Ansehen wichtig ist. Beim Vater ist *nix mehr (zu) ändern*, das heißt, er kann nicht mehr aufsteigen. Doch der Sohn hat diese Chance und muss sie nutzen. Ihrem Auftrag verleiht sie besonderen Nachdruck durch einen Sprach- und Stilwechsel: *aber du musst die nächste Sprosse erklimmen*. Sie wechselt in die Standardsprache und verwendet die gehobene, literarische Metapher *die nächste Sprosse erklimmen*, eine für die Alltagskommunikation ungewöhnliche Ausdrucksweise. Durch den sprachlichen und stilistischen Wechsel verstärkt sie symbolisch den Zugewinn an sozialem Ansehen.¹⁴⁷ Martha verpflichtet ihren Sohn, die Anforderungen der Eltern zu erfüllen und deren soziales Ansehen durch einen prestigereichen Beruf zu erhöhen. Kässens (1985, S. 275) formuliert das so: „Martha und Otto Meiers Sohn ist Versicherung und Hoffnung auf die Zukunft.“

In der fortschreitenden Diskussion belegt Ludwig mehrfach die realistische Einschätzung seiner Chancen auf dem Arbeitsmarkt und wirft seiner Mutter vor, dass er wegen ihrer hohen Anforderungen bisherige Lehrstellenangebote als Maurer ausgeschlagen hat. Sie jedoch beharrt auf ihrer Forderung, dass er *Zahntechniker und nicht Hilfsarbeiter* werden solle und führt ihm vor Augen, dass sie sich vor ihrem sozialen Umfeld schämen müsse, wenn sie dem Maurerberuf zustimmen würde. Die Diskussion verengt sich immer mehr auf

fache Büroangestellte, Verkäuferinnen etc., und es gibt gut ausgebildete und gut bezahlte Arbeiter, z.B. Handwerksmeister. Allerdings erscheint vielen Menschen der Angestelltenstatus erstrebenswert, u.a. auch wegen der angenehmeren Arbeitsbedingungen: eine Arbeit in einem schönen Büro in hübschen Kleidern erscheint vielen attraktiver als eine körperlich anstrengende Arbeit auf dem Bau in derber Arbeitskleidung und den Witterungsbedingungen ausgesetzt.

¹⁴⁷ Zur symbolischen Bedeutung von standardsprachlichen und gehobenen Ausdrucksweisen durch Dialekt Sprecher vgl. Kallmeyer (Hg.) (1994) und Keim (1995, S. 254 ff.).

Vorwurf und Gegenvorwurf, bis es wieder aus Ludwig heraus bricht: *bei uns herrscht keine Wirklichkeit*. Er schließt an seinen vorherigen Vorwurf der *Illusion* an, bezieht ihn generalisierend auf das gesamte Leben seiner Eltern und charakterisiert es als von Wunsch- und Traumbildern geprägt. Damit beendet er die Diskussion.

Der nächste Beitrag der Mutter ist interessant: Sie wechselt von der Berufszur Erziehungsthematik, spielt auf ihre Erziehungsvorstellungen an und rechtfertigt ihr aufstiegsorientiertes Denken dadurch, dass sie sich von den Erziehungspraktiken ihres sozialen Umfeldes distanziert:

MARTHA Zu gut is man mit dir. Da sollt man andere Seiten aufziehn, dann tätst schon schauen. (Pause) Das is nicht schwer, daß man hergeht und sagt: Marsch, verdien ein Geld. Geh in die Fabrik oder auf den Bau, oder wohin du willst, aber bring was her! – Aber, sagt man, an so eine Existenz soll er sich gar nicht erst gewöhnen, sonst bleibt es ihm. (Pause) Wost unser Einziger bist, daß du das nicht verstehst.

Martha kontrastiert ihre Erziehungsvorstellungen mit denen in ihrer sozialen Welt üblichen, wonach ein Kind möglichst schnell Geld verdienen soll, in der Fabrik, auf dem Bau oder wo immer sich Gelegenheit dazu bietet. Die Ausbildung des Kindes und sein beruflicher Aufstieg spielen keine Rolle. Im Gegensatz dazu soll ihr Sohn zu einem prestigereichen Beruf motiviert werden und ein höheres soziales Ansehen erreichen. Sie schließt mit einem Appell an den Sohn, in dem sie um Verständnis für ihr Streben wirbt.

In einem späteren Dialog zwischen Otto und Ludwig im 3. Akt, 6. Szene drückt auch der Vater seine Unzufriedenheit mit der Berufswahl des Sohnes aus. Otto wünscht sich ebenso wie Martha, dass Ludwig einen 'white collar'-Beruf ergreift, und zwar den sozial angesehenen Beruf eines Bankangestellten. Doch im Gegensatz zu Martha, die vor allem Einwände gegen den Arbeiterstatus geäußert hatte, fokussiert Otto die Arbeitsbedingungen und das Äußere eines Arbeiters. Er beurteilt sie negativ, da sie auf den ersten Blick den Arbeiter erkennen lassen:

OTTO Willst immer noch Maurer werden?

LUDWIG Ja, Papa.

OTTO Weißt, was das heißt, fürs ganze Leben?

LUDWIG Arbeiten.

OTTO (schaut) Bei der Bank hätt ich dich halt lieber gsehn.

LUDWIG Als Maurer verdien ich mehr wie als Bankbote.

OTTO Aber als Arbeiter bist ein Arsch, machst dich schmutzig von der Früh bis auf die Nacht. Und wennst wo hineingehst in ein Lokal, siehst die Kellnerin an deine Händ: Das is kein feiner Mann.

LUDWIG Du bist doch auch ein Arbeiter und sogar bloß ein angelernter.

OTTO Leider.

(Kroetz 1999, S. 55).

Ludwig zeigt auch dem Vater gegenüber eine realistische Einschätzung seiner Chancen auf dem Arbeitsmarkt. Auf Ottos Berufswunsch, die Stellung bei der Bank, antwortet er: *Als Maurer verdien ich mehr wie als Bankbote*. Ludwig erkennt, dass er bei seinen schulischen und sozialen Voraussetzungen in der Bankhierarchie nur eine der unteren Stellen besetzen könnte, die eines Bankboten. Der ist zwar ein Angestellter in Hemd, Anzug und Krawatte, aber ein äußerst schlecht bezahlter mit einem geringen Sozialprestige. Darauf hält Otto ihm die offensichtlichen Nachteile entgegen, mit denen Ludwig als zukünftiger Maurerlehrling rechnen müsste: Seine Arbeit wird *schmutzig* und körperlich hart sein und sichtbare Spuren an seinem Körper hinterlassen, die auch durch gute Kleidung nicht überdeckt werden können. Den Arbeiter erkennt man immer, er kann nie als *feiner Mann* eingeschätzt werden. Auf Ludwigs Vorhaltung, dass Otto selbst doch auch ein Arbeiter sei, und zwar nur ein angelernter, gesteht Otto dem Sohn gegenüber seine geringe Selbsteinschätzung ein: *leider (bin ich nur ein angelernter Arbeiter)*. Ottos Position im Gespräch mit dem Sohn charakterisiert Reinhold (1985, S. 239) folgendermaßen:

[Ottos] Vorstellung von einer Persönlichkeit, die man zu sein hat, nimmt vorgegebene Individualitätsmuster an und verbindet sie mit den Angeboten der Konsumgesellschaft, die sich jedoch [...] im Mangel als verinnerlichtes Minderwertigkeitsbewußtsein bei ihm niederschlagen.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Nach Reinholds literaturwissenschaftlichen Erläuterungen (1985, S. 238) ist der Einsatz von sprichwörtlichen Redewendungen im Spätwerk Kroetz’ „vielschichtiger und differenzierter“ geworden, in dem er sich auf die durch die Werbung vermittelte und von den Figuren verinnerlichte „klischeehafte Freiheitsideologie“ erstreckt. In ‘Oberösterreich’ (1972) stellt der Vater den Anspruch nach sozialem Aufstieg, der auch noch für den ungeborenen Sohn gilt und den der Vater in ‘Mensch Meier’ (1975) vom Sohn fordert, der nicht bloß ein Arbeiter, sondern etwas Besseres werden soll.

6.2.5 Zusammenfassung

In den analysierten Szenen präsentiert Kroetz das sich abzeichnende Drama einer Familie aus der Welt der Arbeiter, die sich den sozialen Aufstieg in die Welt der 'feinen' und 'wohlhabenden' Leute erträumt. Die Lebenswelt dieser Familie wird durch die bis ins kleinste Detail stimmige Ausstattung des Lebensraums der Personen, durch ihr milieutypisches Denken und Handeln und durch milieutypische Sprach- und Kommunikationsformen in Szene gesetzt. In der sehr präzise konstruierten Handlungsentwicklung zeigt Kroetz die sich ständig vergrößern Kluft zwischen der finanziell eingeschränkten, existenziell unsicheren Lebensrealität der Familie einerseits und ihrem erträumten Sozialaufstieg andererseits, den sie mit untauglichen Mitteln forcieren will, nämlich durch den Erwerb von Luxusgütern, die sie sich nicht leisten kann, und durch einen gehobenen, 'feinen' Beruf des Sohnes, für den er weder Interesse noch die sozial-kulturellen Voraussetzungen mitbringt.

Ottos Vorliebe für luxuriöse Gegenstände, die ihn von Anderen aus seiner Lebenswelt unterscheiden, wird vor allem in Szene 3 bei der Diskussion über den verlorenen Kugelschreiber offenkundig; Marthas Orientierung am feinen Lebensstil wird in Szene 5 dargestellt, als sie Otto zum Kauf eines teuren Freizeitanzugs überredet, damit man in ihm nicht sofort den Arbeiter erkennt. Im Bemühen der Eltern, den Sohn zu einem prestigereichen Beruf zu drängen, kommen ihre Wünsche zum Ausdruck: Otto wünscht sich für den Sohn einen Beruf, durch den er äußerlich als *feiner Mann* durchgeht; Martha wünscht sich, dass der Sohn das soziale Ansehen der Familie erhöht. In den zum Teil heftigen Diskussionen prallen die Wünsche der Eltern auf die Vorstellungen des Sohnes, der sich an den Berufsvorstellungen seines Herkunftsmilieus orientiert und eine Handwerkerausbildung absolvieren will. Aus der Perspektive des Sohnes sind die Vorstellungen der Eltern illusionär und außerhalb der Wirklichkeit.

Das sprachlich-kommunikative Handeln der Personen spiegelt sowohl ihre soziale Herkunft wider als auch die in ihrem sozialen Milieu typischen Mittel und Verfahren zum Ausdruck sozialer Aufstiegsorientierung. Die Zugehörigkeit der Personen zur sozialen Welt der Arbeiter wird vor allem ausgedrückt durch die deutlich dialektal geprägte Sprech- und Darstellungsweise. Außerdem durch sprachliche Mittel, die an die derbe, sexistisch geprägte Ausdrucksweise von Männerstammtischen in Trinklokalen erinnern, an den Klatsch unter Männern aus unteren sozialen Milieus; sie werden besonders deutlich in

Szene 2 (TV-Übertragung der Hochzeit des Schwedischen Königs) durch Ottos Kommentare zum Aussehen der Braut und zu seinen Vermutungen über ihr sexuelles Vorleben sowie die schlichte schwärmerische Identifikation Marthas mit der Welt von Königshäusern, wie sie in der Regenbogenpresse als schöne Welt des Scheins konstruiert wird, und Marthas naive, romantisierende Vorstellung einer *echten königlichen Liebesheirat*; vor allem in der sozialen Welt der ‘kleinen Leute’ ist eine Vorliebe für die Lektüre von vereinfachten märchenhaften Darstellungen aus der Welt der Schönen und Reichen zu finden.

Die Verwendung von vorgefertigten Formeln, volkstümlichen Sprichwörtern, Erziehungsmaximen und Floskeln aus der Werbesprache ist charakteristisch für untere soziale Milieus. Dort werden Sprichwörter, Redewendungen und Maximen in (Klatsch-)Gesprächen eingesetzt, in denen es um die Beurteilung richtigen Handelns bzw. die Verurteilung unangemessenen Handelns geht. Maximen werden vor allem im Erziehungskontext verwendet, um sozialen Regeln, Anweisungen, Ordnungsrufen etc. Autorität und soziale Verbindlichkeit zu verleihen. Martha begründet ihre Anweisungen an den Sohn nicht, sondern rechtfertigt sie durch Verweis auf ihre mütterliche Autorität (*Weil ich es sag*) oder durch Maximen wie *und weil ein junger Mensch um die Zeit nicht mehr im Bett liegt*. Die Sprichwörter und Maximen, mit denen Martha den Sohn zum beruflichen Aufstieg zu motivieren versucht, drücken Fleiß und das Streben nach Sauberkeit, Ordnung und Sittlichkeit aus.¹⁴⁹ Aus der literaturwissenschaftlichen Sicht erlangen die Sprichwortzitationen der Kroetz'schen Figuren eine unterstützende Bedeutung. Reinhold (1985, S. 237) beschreibt es so:

Durch ihren Einsatz verdeutlicht Kroetz, daß hier in einer Sprache gesprochen wird, die mit der eigenen Erfahrung nichts mehr zu tun hat. Das wird schon dadurch hervorgehoben, daß die Figuren unversehens ins Hochdeutsche fallen. Sie reden dann in einer ‘geliehenen’ Sprache oder in einer ererbten, mit Sprüchen, die ihnen in der Schule oder durch die Werbung beigebracht wurden [...]. Die durch „Tradition“ bedingten und vermittelten Inhalte aber, stehen „in eklatantem Widerspruch zu den Erfahrungen“ der Figuren, die sie in ihrem Alltagsleben gemacht haben. Dennoch spielen sie im Denken der Figuren eine bestimmte, handlungsmotivierende und -beeinflussende Rolle.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zum Beispiel das *Sprichwort Morgenstund hat Gold im Mund*, die religiös motivierte moralische Maxime *Vertu ned dem Herrgott seine schöne Zeit* und das Opernzitat *Ich will kein Nachtlager von Granada*.

¹⁵⁰ Am Beispiel des Dialogs zwischen Sepp und Beppi aus Kroetz' frühem Werk ‘Geisterbahn’ weist Reinhold (1985, S. 237f) auf den Einsatz von Sprichwörter hin, die als „ererbte Lebensregeln“ von Vätern gelten: *Wer wagt, gewinnt! Jeder ist seines Glückes Schmied! Dem Tüchtigen gehört die Welt!*“

Durch den Widerspruch zwischen Lebensrealität und „tradierten Denkinhalten“ führt der Autor Kroetz mit intimer Milieukennntnis dem Leser bzw. Zuschauer Schritt für Schritt vor Augen, wie die Figuren durch die Verwendung dieser Mittel beim ersehnten Sozialaufstieg scheitern (müssen), da die sie sich als untauglich erweisen. Kroetz karikiert seine Figuren nicht, sondern zeigt ironisch-distanziert die Unausweichlichkeit ihres Scheiterns, das aus ihrem Mangel an angemessener Einschätzung der eigenen Lage resultiert.

Außerdem werden in den analysierten Szenen bereits sprachliche Eigenschaften der Figuren deutlich, die sozial spezifisch sind und die Kroetz in späteren Szenen eindrucksvoll in Szene setzt:¹⁵¹ die Fähigkeit zur sprachlich-kommunikativen Variation, zum Wechsel zwischen dialektalen und standardnahen Ausdrucksweisen, um den sozialen Aufstieg oder die soziale Zugehörigkeit realer oder fiktiver Personen symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Der Wechsel von Dialekt zu Standard zur Symbolisierung gehobener Lebenswelten ist charakteristisch für den Kommunikationsstil ‘kleiner Leute’, das heißt von Sprechern aus unteren Sozialmilieus. Das haben die Untersuchungen zum kommunikativen Handeln städtischer Sozialmilieus ergeben.¹⁵² Kroetz selbst erklärt, dass 95% der Bevölkerung Umgangssprache oder Dialekt redet. Angesichts dieser Zahl ist Hochdeutsch für Kroetz eine Kunstsprache.¹⁵³

¹⁵¹ Kroetz bezieht sich in seinem Aufsatz ‘Horvath von heute für heute’ (zitiert nach Hildebrandt/Krischke (Hg.) 1972, S. 91-95) auf die für Kroetz’ Theaterauffassung vorbildlichen Absichten Horvaths zum Volkstheater, in dem die Lebenswirklichkeit des ‘kleinen Mannes’ aus der Perspektive und durch die kommunikativen Praktiken der Figuren dargestellt wird.

¹⁵² Vgl. das soziolinguistische Forschungsprojekt ‘Kommunikation in der Stadt’, Bd. 4.1-4.4. Sprachwechsel in sozial-symbolisierender Funktion sind charakteristisch für die von Keim (1995) beschriebene Welt der ‘kleinen Leute’ (Bd. 4.3), während sie in der von Schwitalla (1995) beschriebenen Welt des Bildungsbürgertums nicht vorkommen (Bd. 4.4).

¹⁵⁴ Kässens (1985, S. 269) „als ob die Fähigkeit zur Hochsprache generell die Sprach-Gewalt und den durch sie verursachten Unterdrückungszusammenhang aufhebe und als ob die Dialekte den Vorrat an Sprachmaterial nicht auch erweitern können.“

6.3 Diskrepanz zwischen empfundenem Potenzial und den realen Chancen auf dem Arbeitsmarkt

6.3.1 Fiktive Umsetzung eigener Fähigkeiten: der Weltmeister Otto Meier

In der im Folgenden analysierten 4. Szene setzt Kroetz Sprachvariation als wesentliches Mittel ein, um einerseits soziale Zugehörigkeit und soziales Ansehen der Figuren und unterschiedliche soziale Rollen symbolisch zum Ausdruck zu bringen und andererseits seine eigene ironisch-distanzierte Sicht auf die Figuren und deren Handeln.

In seiner viel zu engen Abstellkammer (1. Akt, 4. Szene) lässt Otto nach Feierabend beim Bau von großen Modellflugzeugen seiner Vorstellungskraft freien Lauf. Er flüchtet sich im Selbstgespräch in Erfolgs- und Machtträume, in dem er eine live übertragene Reportage des ZDF-Sportstudios inszeniert. Darin erfährt er sich als der berühmte Otto Meier Deutschland, der es durch Herstellen und Fliegen von Langstreckenmodellsegelflugzeugen zu großem Ruhm gebracht hat. In der Szene befragt ein Sportreporter den berühmten Otto Meier. Im Dialog zwischen beiden fällt auf, dass ein weites Repertoire an Sprachvariationen gebraucht wird, um einerseits Otto Meier symbolisch als sozial hoch angesehene Person zu charakterisieren und um ihn andererseits als zwar bescheidenen, sich seiner Fähigkeiten aber sehr bewussten, technisch versierten Sportler darzustellen. Dabei fallen folgende sprachliche Merkmale auf:

- gewählte schriftsprachliche Formulierungen und fachspezifische Ausdrucksweisen, die an eine Fachzeitschrift erinnern,
- mündliche Formulierungen, dialektale Ausdrucksweisen und Bescheidenheitsroutinen.

Das wird im folgenden Interaktionsausschnitt dargestellt:

OTTO Ich meine, es ist ja eigentlich nicht üblich, daß man kurz vor dem Start des Fliegers Ruhe stört (lacht gekünstelt), aber Herr Otto, ein paar Fragen seien uns doch erlaubt. – Bitte, bitte! – Sie sind ja nun, wenn man so will, ein echter Senkrechstarter. Sie haben vor zwei Jahren mit dem aktiven Modellsegelflugzeugsport begonnen, und, es stockt einem fast der Atem, es zu sagen, inzwischen sind Sie Deutscher Meister der Lang- und Mittelstrecke; und nun bereiten Sie sich sozusagen im Durchlauf über diese Europameisterschaft auf die Weltmeisterschaft vor. Werden Sie heute gewinnen? – (Otto lacht gekünstelt.) Wenn man

daran denkt, welche Siege allerdings Sie in der grade allerletzten Zeit bereits errungen haben, wäre es, liebe Zuschauer, nicht verwunderlich, wenn unser deutscher Otto Meier auch den Europameister machen würde. Wie wird man ein derartiger Flieger? – Na ja, ich mein, da muß natürlich schon ein gewisser thermischer Verstand vorhanden sein, dazu eine echte Liebe zur Fliegerei und natürlich Glück [...].

Kroetz (1999, S. 20f.).

Die Rede des Reporters beginnt mit der aufwändig formulierten Bitte, Otto Meier etwas fragen zu dürfen: *Ich meine, es ist ja eigentlich nicht üblich, daß man kurz vor dem Start des Fliegers Ruhe stört (lacht gekünstelt), aber Herr Otto, ein paar Fragen seien uns doch erlaubt*. Die Äußerung beginnt mit einer impliziten Entschuldigung, dass geltende Konventionen gebrochen werden. Sie ist in einem altertümlichen, gehobenen Sprachstil gehalten, der vor allem durch den Gebrauch des sächsischen Genitivs in der Konstruktion *des Fliegers Ruhe* markiert ist.¹⁵⁴ Der sächsische Genitiv ist eine Genitiv-Konstruktion, die im Umgangs- und Schriftdeutsch praktisch nur noch bei Eigennamen und in festen Spruchformeln vorkommt und ansonsten als veraltet gilt. Der zweite mit *aber* eingeleitete Teil der Äußerung *aber Herr Otto, ein paar Fragen seien uns doch erlaubt*, in dem der Reporter sein Anliegen formuliert, enthält eine heute ebenfalls unübliche Ausdrucksweise: Die Bitte ist unpersönlich formuliert unter Verwendung der 3. Person Plural Konjunktiv Präsens *Fragen seien erlaubt*. Der Konjunktiv 1 des Verbs *sein* kommt in der modernen Umgangssprache kaum vor; wenn er überhaupt verwendet wird, dann in öffentlichen Kommunikationssituationen.¹⁵⁵ Durch die Verwendung des Konjunktiv 1 erhält die Bitte einen formellen, öffentlichen Charakter. Dadurch, dass der Reporter seine Bitte in einer altertümlichen, höflich gewählten und formellen Sprache ausdrückt, macht er den Adressaten Otto Meier zu einer

¹⁵⁴ Hentschel (Hg.) (2010, S. 102): „Als ‘sächsischer Genitiv’ wird jedes dem Kernsubstantiv vorangestellte *s*-Genitivattribut bezeichnet. Die Voranstellung wirkt archaisch und wird kaum noch gebraucht, wenn es sich beim Genitiv-Attribut nicht um Eigennamen handelt. Man vergleiche *des Hundes Hütte* mit *Fidos Hütte*. Umgekehrt wirken Eigennamen archaisch, wenn sie nachgestellt werden: *die Hütte Fidos*.“

¹⁵⁵ Bausch (1975, S. 339) verdeutlicht in seiner Untersuchung ‘Die situationsspezifische Variation der Modi in der indirekten Rede – eine empirische Untersuchung zur gesprochenen Standardsprache’, dass in öffentlichen Kommunikationssituationen der Gebrauch der Verben *haben* und *sein* in Konjunktiv I gesetzt sind. Bausch führt die Orientierung an der normativen Grammatik im öffentlichen Bereich – insbesondere in den Massenmedien – zurück auf die Vorkommenshäufigkeit dieser Verben.

hochgestellten Person, der man mit besonderem Respekt gegenübertritt. Otto Meier übernimmt die ihm zugeschriebene Rolle und gewährt die Bitte mit der höflich-knappen Aufforderung *Bitte, bitte!* Durch diese Art des Austauschs wird eine hierarchische Beziehung in Szene gesetzt, die an die Beziehung zwischen einem Butler und seinem Herrn erinnert.

Der fiktive Reporter beginnt seine Frage mit einer expandierten Würdigung von Otto Meiers Leistung:

Sie sind ja nun, wenn man so will, ein echter Senkrechtstarter. Sie haben vor zwei Jahren mit dem aktiven Modellsegelflugzeugsport begonnen, und, es stockt einem fast der Atem, es zu sagen, inzwischen sind Sie Deutscher Meister der Lang- und Mittelstrecke; und nun bereiten Sie sich sozusagen im Durchlauf über diese Europameisterschaft auf die Weltmeisterschaft vor.

Im ersten Teil der Würdigung bezeichnet er Otto Meier als *echten Senkrechtstarter* und skizziert dann seinen Werdegang, der die Berechtigung einer solchen Bezeichnung belegt: Otto Meier hat erst vor zwei Jahren mit dem Sport begonnen und hat es innerhalb dieser kurzen Zeitspanne zum deutschen Meister geschafft; aktuell steht er vor der Europameisterschaft und hat die Weltmeisterschaft fest im Blick. Dieser rasante und unfassbare Aufstieg von Otto Meier wird durch den somatischen Phraseologismus *es stockt einem fast der Atem*¹⁵⁶ zum Ausdruck gebracht, der ebenfalls zu einer älteren Form von gehobener Schriftsprache gehört und in der heutigen Umgangssprache in dieser Bedeutung kaum mehr vorkommt.¹⁵⁷ In der Formulierung *sich im Durchlauf über die Europameisterschaft auf die Weltmeisterschaft vorbereiten* bringt der Reporter das enorme Potenzial des Sportlers Otto Meier zum Ausdruck: *Sich im Durchlauf über X auf Y vorbereiten* ist eine in Sportreportagen verwendete Formulierung, mit der ausgedrückt wird, dass dem Kandidaten noch sehr viel zugetraut werden kann. Aus der Perspektive des Reporters betrachtet Otto Meier das gegenwärtige Sportereignis (die Europameisterschaft) als eine Art Test oder Vorlauf zur Weltspitze. Mit dieser Zuschreibung wird er zu einem

¹⁵⁶ *Atem stocken*: literarischer Stil bzw. gehobene Schriftsprache, die in Texten der Philosophie, aber häufiger in literarischen Texten des 18. Jahrhunderts auftritt Beispiele: Dramen von Otto Ludwig, Heinrich von Kleist, Richard Wagner, sowie Gedichte von Heinrich Heine, Ernst Moritz Arndt. Vgl. Texte unter <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=%22Atem+stocken%22&k=Bibliothek>.

¹⁵⁷ Im medizinischen Vokabular kommt *Atem stocken* vor im Sinne von ‘das Atmen ist unterbrochen, hat aufgehört’. Das Phrasem heißt *jemandem stockt der Atem*.

Weltklasse-Sportler auf dem Weg zur Weltspitze. Die anschließende Frage *Werden Sie heute gewinnen?*, auf die keine 'normale' Antwort erwartbar ist, unterstellt den selbstverständlichen Sieg von Otto Meier. Auf diese hohe Würdigung seiner Leistung reagiert er durch ein leichtes, gekünsteltes Lachen, eine Reaktion, mit der in literarischen Vorlagen aus dem 18. und 19. Jahrhundert höher gestellte Personen Respektbezeugungen von Untergeordneten entgegennehmen. Diese Reaktion 'passt' zur bisherigen Szene und zur Inszenierung der beiden Rollen.

Der Reporter fährt mit der Lobpreisung von Otto Meiers bisherigen Leistungen fort: *Wenn man daran denkt, welche Siege allerdings Sie in der grade allerletzten Zeit bereits errungen haben, wäre es, liebe Zuschauer, nicht verwunderlich, wenn unser deutscher Otto Meier auch den Europameister machen würde.*¹⁵⁸ Er erinnert an die erstaunlichen jüngsten Siege von Otto Meier, wendet sich dann an das Publikum und kündigt den höchstwahrscheinlichen Sieg Ottos in der aktuellen Europameisterschaft an. Im ersten Teil der Äußerung verwendet der Reporter wieder eine gehobene, leicht veraltete Ausdrucksweise: die komplexe Adverbialphrase *in der grade allerletzten Zeit* mit ungewöhnlicher, veralteter Wortstellung (heute: *gerade in der allerletzten Zeit*), den Phraseologismus *Siege erringen*, der zu altertümlichen Formen der gehobenen Schriftsprache gehört,¹⁵⁹ ebenso wie die Formel *es wäre nicht verwunderlich* (statt: *es wäre nicht erstaunlich*). Im Kontrast zu diesen gehobenen altertümlichen Ausdrucksweisen im ersten Äußerungsteil, in denen Ottos Leistung gewürdigt wird, steht die Ausdrucksweise im 2. Teil, in dem sich der Reporter an seine Zuschauer wendet: *wenn unser deutscher Otto Meier auch den Europameister machen würde*. Hier spricht der Reporter in Umgangssprache; er vereinnahmt den Sportler Otto Meier als *unseren deutschen Otto Meier* und beschreibt sein sportliches Ziel durch den kolloquialen Ausdruck *den Europameister machen*. Das ist nicht mehr die soziale Distanz und hohen Respekt ausdrückende Sprache, die der Reporter vorher verwendete, sondern der lockere, kumpelhafte Umgangston unter Sportsfreunden. Mit der anschließen-

¹⁵⁸ Bausch (1978, S. 37) macht deutlich: „Die Beschreibungsprinzipien für den Gebrauch des Konjunktivs beruhen offensichtlich auf sprachpflegerischen Intentionen.“ Daraus ergibt sich die Frage, ob die „Beschreibungsprinzipien nicht zum Gegenstand soziolinguistischer Fragestellungen gemacht werden sollten.“

¹⁵⁹ *Siege erringen*: gehobene Schriftsprache, wie sie häufig in Texten der Geschichte, Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts verwendet wurde: *Wir sind Söhne brauner Väter; nehmt uns mit, dann werden wir euch schon Siege erringen!* (Harmbruch 1916, zitiert nach <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=%22Siege+erringen%22&k=Bibliothek>).

den Frage wendet er sich wieder an Otto Meier: *Wie wird man ein derartiger Flieger?* Mit der Charakterisierung *ein derartiger Flieger* drückt er aus, dass Otto ein Sportler mit besonderen Fähigkeiten ist, ein Ausnahmesportler.

Otto Meier beantwortet die Frage so: *Na ja, ich mein, da muß natürlich schon ein gewisser thermischer Verstand vorhanden sein, dazu eine echte Liebe zur Fliegerei und natürlich Glück.* Er nennt drei Voraussetzungen, die ihn zum Ausnahmesportler machten: flugtechnisches Wissen, ausdauernde, intensive Begeisterung und Glück. Im Gegensatz zur altertümlich gewählten schriftsprachlichen Ausdrucksweise des Reporters zeigt Otto Meiers Antwort umgangssprachliche Merkmale: die einleitende umgangssprachliche Formel *Na ja*, die gesprochen sprachliche Apokope in *ich mein* und die für gesprochene Äußerungen charakteristischen Hedges (Abschwächungen) wie *schon*, *gewiss*, *natürlich*. Damit stuft Otto Meier seine vorher hoch gelobte Leistung herab; er zeigt sich bescheiden, ist sich aber gleichzeitig seiner technischen Fähigkeiten bewusst. Die fachspezifische Formulierung *da muß ein gewisser thermischer Verstand vorhanden sein* soll an eine Fliegerfachzeitschrift erinnern, ebenso die Beschreibung der Eigenschaften, die einen überragenden Flieger ausmachen: *eine echte Liebe zur Fliegerei und natürlich Glück*.

In dieser fiktiven Szene, in der Otto in die Figur des Otto Meier schlüpft, inszeniert er sich durch die Thematisierung *errungener Siege*, künftiger Ziele und überragender Fähigkeiten als ein weltweit berühmter Sportler. Auffallend an der szenischen Darstellung ist das weite Sprachrepertoire, das Otto in der Inszenierung der Dialoge zwischen Otto Meier und dem Reporter zeigt: Den Reporter lässt er dann, wenn er Otto Meiers Leistung würdigt, in einer sehr gewählten, etwas altertümlichen Sprache sprechen, und dann, wenn er sich an die Zuschauer wendet, in einer kumpelhaften Umgangssprache. Otto Meier selbst lässt er in einer gehobenen Umgangssprache im Stil einer Fliegerfachzeitschrift sprechen; die Selbstherabstufungen vermitteln in Reaktion auf Lob und Würdigung angemessene Bescheidenheitsbekundungen.

Ottos Wunschvorstellung von einer Person, die es durch das Herstellen von selbstgebauten Modellflugzeugen zu weltweiter Anerkennung und Berühmtheit gebracht hat, wird in der Weiterführung der fiktiven Szene ausgeweitet. Im folgenden Interaktionsabschnitt werden weitere Details zu Ottos Können ausgebreitet:

Wie lange betreiben Sie den Segelflugsport schon? – Angefangen, wenn man das überhaupt so nennen kann, hab ich vor 15 Jahren. Aber da war die Technik natürlich noch eine ganz andere. – Eine Zwischenfrage: Sie fliegen nur mit selbstgebauten Modellen? – Ja. – Das, sagt die Fachwelt, wäre auch der Grund Ihrer Erfolge. Sie hätten, wenn ich hier eine Fachzeitschrift zitieren darf, technisch-fliegerisches Genie. Ist das so? – Na ja, man soll sich ja nicht selber loben, aber eine Begabung muß da natürlich schon dabei sein, weil die gängigen Modelle natürlich bereits mit allen Raffinessen ausgestattet sind und die großen Hersteller alle Möglichkeiten haben. Ich habe ja zum Beispiel keinen Windkanal.

(Kroetz 1999, S. 21).

Auf die in schriftsprachlicher Form realisierte Frage des Reporters *Wie lange betreiben Sie den Segelflugsport schon?* reagiert Otto Meier mit *Angefangen, wenn man das überhaupt so nennen kann, hab ich vor 15 Jahren. Aber da war die Technik natürlich noch eine ganz andere.* Otto Meiers Äußerung hat wieder Merkmale gesprochener Sprache wie die Apokope in *hab* und die Erststellung des Partizip Perfekt *angefangen*. Otto Meier weist darauf hin, dass die ersten Fluganfänge weit zurückliegen und in eine Zeit gehören, in der die Technik nicht fortgeschritten war. Er wird durch den Reporter unterbrochen, der mit seiner *Zwischenfrage* die weit ausholenden Ausführungen Otto Meiers zu seinem Werdegang abbricht und wieder seine besondere Leistung fokussiert: *Eine Zwischenfrage: Sie fliegen nur mit selbstgebauten Modellen?* Otto Meier bejaht. Darauf holt der Reporter zu seiner entscheidenden Charakterisierung durch die Fachwelt aus: *Das, sagt die Fachwelt, wäre auch der Grund Ihrer Erfolge. Sie hätten,¹⁶⁰ wenn ich hier eine Fachzeitschrift zitieren darf, technisch-fliegerisches Genie Ist das so?* Die Frage des Reporters, in der er die Fachwelt zitiert, zielt auf den Kern von Otto Meiers Erfolg: Er baut seine Flugzeuge selbst und fliegt nur mit selbstgebauten Fahrzeugen. Die eigene Herstellung und das fliegerische Geschick wird in der Fachwelt als Otto Meiers *technisch-fliegerisches Genie* bezeichnet. Durch diese Darstellung aus

¹⁶⁰ In der indirekten Redewiedergabe des Reporters wird die indirekte Rede mit dem Indikativ *Das, sagt die Fachwelt* eingeleitet, dadurch wird „zweifelloso die Feststellung einer Tatsache [ausdrückt], und es nicht erlaubt, irgendwie an ihr zu zweifeln oder zu deuten“ (Boost zitiert nach Bausch 1978, S. 334). Anschließend folgt der Gebrauch des Konjunktiv II. Hier könnte der Gebrauch des Konjunktiv II als Ersatzregel für Konjunktiv I verstanden werden, da der Konjunktiv I morphem homophon ist mit dem entsprechenden Indikativ-Morphem: *Sie hätten, wenn ich hier eine Fachzeitschrift zitieren darf, technisch-fliegerisches Genie.*

einer autorisierten Außenperspektive, der simulierten Fachwelt, wird die Qualität von Otto Meiers Leistung abgesichert und verbürgt. In den Augen der Fachwelt wird er als erfolgreicher Hersteller und Flieger von Modellflugzeugen anerkannt und wegen seiner überragenden Leistungen hoch geschätzt. Der Reporter verwendet wieder eine sehr gewählte, veraltete Ausdrucksweise: *Genie haben* kommt in der klassischen Literatur des 18. Jahrhunderts vor; heute wird *genial sein* gebraucht.¹⁶¹

Auf die Frage des Reporters *Ist das so?* antwortet Otto Meier: *Na ja, man soll sich ja nicht selber loben, aber eine Begabung muß da natürlich schon dabei sein, weil die gängigen Modelle natürlich bereits mit allen Raffinessen ausgestattet sind und die großen Hersteller alle Möglichkeiten haben. Ich habe ja zum Beispiel keinen Windkanal.* Er beginnt mit einer Bescheidenheitsformel *man soll sich ja nicht selber loben* und schreibt sich in dem durch *aber* eingeleiteten Satz *eine Begabung* zu. In Reaktion auf die vorherige Zuschreibung von *Genie* stuft er aus Bescheidenheit seine Fähigkeiten herab und drückt sie als *Begabung* schlichter aus. Dann folgt die Begründung (dafür, dass eine Begabung da sein muss): Im Vergleich zu professionellen *großen Herstellern*, die ihre Modelle mit *allen Raffinessen* ausstatten können, also alle erdenklichen Möglichkeiten zur Herstellung bester Qualität haben, verfügt er selbst nur über äußerst bescheidene Mittel; außerdem verfügt er nicht über die Testmöglichkeiten der großen Hersteller: *Ich habe ja zum Beispiel keinen Windkanal.* Durch diesen Vergleich wird die Größe seiner eigenen Leistung erst richtig deutlich: Trotz seiner sehr bescheidenen Voraussetzungen und Bedingungen ist es ihm gelungen, die professionellen Hersteller zu überflügeln. Otto Meiers Selbstdarstellung als *herausragend* erfolgt in einer dialektal (bairisch) gefärbten Sprache, zum Beispiel *eine Begabung muss dabei sein* (allgemeinsprachlich meist ohne Artikel), *selber* (allgemeinsprachlich: *selbst*); die Äußerung hat Merkmale gesprochener Sprache wie die Einleitungsformel *na ja*, die Hedges *ja, schon, natürlich* und sie ist geprägt von fachspezifischen Ausdrücken, die Fachspezifik suggerieren wie *gängige Modelle, ausgestattet, alle Raffinessen haben, große Hersteller, Windkanal*. Otto Meier spricht wie ein

¹⁶¹ „Ein philosophisches, ein poetisches, ein moralisches, ein historisches Genie haben. Viel Genie zur Poesie oder für die Poesie, zur Musik oder für die Musik haben.“ (Adelung 1796, S. 564-565, zitiert nach <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=%22genie%20haben%22>). Im deutschen Wortschatz der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird *Genie haben* überwiegend in Texten der Philosophie, Musik und Literatur verwendet, etwa bei Goethe, Lessing oder Arthur Schopenhauer. Vgl. <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=%22genie%20haben%22>.

‘Mann aus der Mitte des Volkes’, umgangssprachlich und dialektal gefärbt; er ist technisch gut gebildet, sich seiner Fähigkeiten bewusst und sprachlich-argumentativ geschickt.

Mit dieser Figur nähert sich Kroetz an das Marx'sche Menschenbild an und an das Konzept vom nicht-entfremdeten, seiner sozialen Stellung und seiner Fähigkeiten bewussten Menschen, der sich selbst als „erschaffende“ Person erfährt (siehe Kapitel 3.1.1). Doch Aspekte dieses Selbstkonzepts kann Otto nur in der fiktiven Szene umsetzen. Durch die Hervorstreichung der Charakterzüge von „typischen Eigenschaften und Handlungsweisen von Personen und zur Charakterisierung von sozialen Beziehungen und Konstellationen“ (Keim 1995, S. 421) karikiert Kroetz den Arbeiter Otto Meier, der sich nur in Allmachtsphantasien verwirklichen kann. Durch die Übersteigerung von Ottos Fähigkeiten in dieser fiktiven Szene drückt Kroetz gleichzeitig auch ironische Distanz zu seiner Figur aus (siehe Kapitel 2.6.).

Fromm (1988, S. 40) erklärt bezüglich des Marx'schen Konzepts über den nicht-entfremdeten Menschen, dass die Arbeit Ausdruck der individuellen, physischen und geistigen Kräfte des Menschen ist. In diesem Prozess der echten Tätigkeit entwickelt sich der Mensch. Somit ist die Arbeit nicht nur ein Mittel zum Zweck – dem Produkt – sondern sie ist Selbstzweck. Erst wenn sich der Mensch „mittels seiner Kräfte mit der gegenständlichen Welt in Beziehung setzt, wird die Außenwelt für ihn wirklich.“ Diese tätige Beziehung zu der gegenständlichen Welt nennt Fromm (1988, S. 40, Fußnote 1) das produktive Leben, indem der „Mensch die Subjekt-Objekt-Spaltung überwindet und durch diese neue Haltung eins mit dem Gegenstand wird, obgleich er selbst und der Gegenstand zwei bleiben“.

Die Inszenierung der sozialen Anerkennung der eigenen Fähigkeiten wird im letzten Interaktionsausschnitt noch weiter ausdifferenziert und in Bezug gesetzt zum sozialen Status in der gesellschaftlichen Hierarchie. Durch den sportlichen Erfolg aufgrund überragender Fähigkeiten gelingt der soziale Aufstieg vom Arbeiter zum Unternehmer:

Sie waren früher, ja man darf es wohl sagen, Arbeiter? – Ja, das war ich. (Lächelt gekünstelt). – Heute haben Sie aber, ich glaube, auch das kann gesagt werden, eine Art kleine Fabrik und haben sozusagen das Hobby zum einträglichen Beruf gemacht. – Stimmt.

(Kroetz 1999, S. 21).

Die Frage des Reporters *Sie waren früher, ja man darf es wohl sagen, Arbeiter?* thematisiert Otto Meiers frühere soziale Position als *Arbeiter*. Interessant ist die Formel *ja man darf es wohl sagen* direkt vor der Nennung der sozialen Kategorie *Arbeiter*. Die Formel verleiht der Kategorie die Qualität von etwas Heiklem, von etwas, über das man nicht so gerne spricht. Die temporale Bestimmung *früher* impliziert eine Entwicklung von einem vorherigen zu einem Status *heute*, der anders ist. Die Frage nach dem früheren Sozialstatus *Arbeiter* bejaht Otto Meier mit gekünsteltem Lächeln: *Ja, das war ich*. Dann beschreibt der Reporter die heutige Situation des Otto Meier: *Heute haben Sie aber, ich glaube, auch das kann gesagt werden, eine Art kleine Fabrik und haben sozusagen das Hobby zum einträglichen Beruf gemacht*. Im Vergleich zum vorherigen Einschub *ja man darf es wohl sagen*, durch den der Reporter implizit um Erlaubnis bat, weist die Paranthese *auch das kann gesagt werden* auf die Tatsache hin, dass Otto Meier heute ein Unternehmer ist. Durch diese Darstellung wird aus der Sicht des Reporters der Aufstieg vom Arbeiter zur gegenwärtigen sozialen Position als Kleinunternehmer nachgezeichnet. Otto Meier ist es gelungen, seine Begabung, die er zunächst nur in seinem Hobby ausdrücken und ausleben konnte, jetzt auch beruflich zu nutzen. Durch die Weiterfolge, die er im Rahmen seines Hobbys erzielte, ist ihm auch der soziale Aufstieg vom Arbeiter zum Kleinunternehmer gelungen.

Zum Abschied wünscht der Reporter viel Erfolg:

Herr Meier, wir alle und die Zuschauer daheim wünschen Ihnen toi, toi, toi für diesen Start bei den Europameisterschaften in Rom und hoffen, der Europameister im Langstreckenmodellsegelfliegen heißt Otto Meier Deutschland. – Danke schön! – Liebe Zuschauer, ich gebe zurück in die Heimatredaktion des ZDF-Sportstudios. (Schnauft).

Otto Meier kann bei seiner Anstrengung zur Erlangung des Europameisters mit der Unterstützung der Öffentlichkeit, der Medien und der Zuschauer rechnen. Sie alle hoffen: *der Europameister im Langstreckenmodellsegelfliegen heißt Otto Meier Deutschland*. Sie sehen Otto Meier als den siegreichen Vertreter Deutschlands in Europa.

In der gesamten fiktiven Szene stellt Otto über die Figur des Otto Meier seine Wunschkonstruktion dar: soziale und berufliche Anerkennung durch Fachwelt und Öffentlichkeit und die Umsetzung von Fähigkeiten, die er nur im Hobby ausleben kann. Diese Wunschkonstruktion von einer nicht-entfremdeten Existenz, das heißt durch produktive Tätigkeit zur sich selbst bejahenden Lebens-

äußerung, steht in maximalem Kontrast zu seinem beruflichen Alltag, in dem er als Hilfsarbeiter einfache, immer gleich bleibende Handgriffe ausführt, die nur im Rahmen des gesamten Produktionsprozesses sinnhaft, für den einzelnen Arbeiter jedoch sinnlos sind (siehe dazu Kapitel 3.1.1).

In dieser Szene gibt es bereits deutliche Hinweise auf das Marx'sche Entfremdungskonzept, das Fromm (1988, S. 43) folgendermaßen beschreibt:

Entfremdung bedeutet für Marx, daß der Mensch sich selbst in seiner Aneignung der Welt nicht als Urheber erfährt, sondern daß die Welt (die Natur, die anderen, und er selbst) ihm fremd bleiben. Sie stehen als Gegenstände über ihn und ihm gegenüber, obgleich sie von ihm selbst geschaffen sein können. Entfremdung heißt, die Welt und sich selbst wesentlich passiv, rezeptiv, in der Trennung von Subjekt und Objekt zu erfahren.

Das heißt, die Marx'sche Kritik richtet sich gegen eine Produktionsweise, in der die Form der Arbeit die Individualität des Menschen zerstört, ihn in ein Ding verwandelt und ihn zum Sklaven der Dinge macht. Nicht-entfremdete Arbeit wäre dagegen eine freie, mit Genuss verbundene Lebensäußerung. Sie bejaht die Individualität des eigenen Lebens und ist demjenigen, der sie ausführt, weder zuwider noch ist sie erzwungen; ihr Ziel ist es, das Leben zu ermöglichen; man arbeitet um zu leben, nicht umgekehrt (vgl. Fromm 1988, S. 53). In den folgenden Szenen des Stückes wird Kroetz' Orientierung am Marx'schen Entfremdungskonzept noch deutlicher.

In der analysierten Szene zeigt Otto sein reiches sprachliches Repertoire, das auf ein weites soziales und interaktives Wissen hindeutet. Die schnellen sprachlichen Wechsel, die in den fiktiven Dialogen mit Sprecherwechsel und Adressatenwechsel einhergehen, zeigen Ottos hohe sprachliche und soziale Flexibilität: Die Fähigkeit zu Sprach- und Stilwechsel beim Wechsel von Sprecher- und Adressatenrolle ist ein Charakteristikum von Menschen mit großer sozialer, sprachlicher und sozialstilistischer Kompetenz, von Menschen, die in unterschiedlichen sozialen Rollen und in unterschiedlichen sozialen Milieus kompetent und adäquat kommunizieren können (siehe Kapitel 3.3.1). Dass Otto solche Fähigkeiten besitzt, zeigt er in dieser Szene ebenso wie in anderen Szenen des Stückes, zum Beispiel im 1. Akt, 3. Szene, der Kugelschreiber-Szene.¹⁶²

¹⁶² Vgl. dazu auch 1. Akt, 3. Szene; hier zeigt Otto ein weites Repertoire an Sprachvarietäten und Interaktionsritualen, die er situationsgemäß verwendet, um von seiner Umwelt als Aufsteiger soziale Anerkennung zu gewinnen. Zum angemessenen Rollenverhalten siehe auch Kapitel 3.3.1.

Die Szene zeigt aber nicht nur Ottos hohe sozial-stilistische Kompetenz; sie zeigt auch Kroetz' Perspektive auf Ottos Flucht vor der Realität in eine Traumwelt. Das wird in der gesamten Konstruktion der fiktiven Szene deutlich: in der übertriebenen Vorstellung, dass ein Hobby-Bastler Industrieprodukte überflügelt und dass ein Hobby-Flieger Weltruhm erreicht; in der Rollenkonstellation Otto Meier und Reporter mit Anspielungen auf eine Herren-Diener-Konstellation und in den Beiträgen des Reporters, der mit veralteten Ausdrucksweisen die Außergewöhnlichkeit des Otto Meier rühmt. Die Konstruktion der gesamten Szene enthält übertreibende Elemente in der Anlage des Plot und in der sprach-kommunikativen Ausgestaltung. So wie der Reporter Otto Meier anspricht und behandelt, macht er sich lustig über ihn; und durch die Sprech- und Handlungsweise des Reporters scheint Kroetz eigene ironisch-distanzierte Perspektive auf Ottos Realitätsflucht durch.

Ottos Flucht aus der Alltagsrealität in eine Traumwelt wird mehrfach in dem Volksstück thematisiert (vgl. auch 2. Akt, 4. Szene und 3. Akt, 6. Szene).¹⁶³ Einen Höhepunkt erreicht die Flucht in die Traumwelt im 3. Akt, 6. Szene im Gespräch mit dem Sohn. Die Familie ist bereits zerbrochen, Otto ist abgemagert, sieht verkommen aus und hat seinen Lebensbereich auf die Küche und die Eckcouch eingeschränkt. Als Ludwig den Vater besucht, weitet sich seine Phantasie und er erzählt von seinem Traum:

OTTO Kennst du das eigentlich, Selbstgespräche?

LUDWIG Nein.

OTTO Ich schon. Da denk ich mir was aus. (Lacht)

LUDWIG Und da bist ein reicher Mann?

¹⁶³ Bezüglich zur Traumwelt erklärt Goffman (1980, S. 592), dass „der Mensch einen erheblichen Teil seiner Zeit damit verbringt, seine Wunden in der Phantasie zu lecken, [...] über Sexuelles, Finanzielles zu phantasieren usw. Er probt auch, was er sagen will, wenn die Zeit gekommen ist, und formuliert für sich, was er hätte sagen sollen, nachdem die Gelegenheit vorbei ist. Wenn er andere nicht dazu bringen kann, den Text zu sprechen, den er von ihnen hören wollte, so organisiert er diese Auftritte auf der kleinen Bühne in seinem Kopf.“ Nach Goffman weist die Rahmenstruktur des Theaters und des Gesprächs, insbesondere des „informellen“ Gesprächs Ähnlichkeiten auf. „Statt eine Auffassung geradewegs zu äußern, schreibt der Mensch sie gerne einer Gestalt zu. So zeigt sich, daß der Mensch häufig nicht sich selbst erzählt, sondern eine Geschichte mit einem Helden, der zufällig auch einmal er selbst sein kann. Ganz wie im Theater soll das Erzählen von Einfällen zum Wiederauflebenlassen kleiner Vorgänge von einem Publikum geschätzt werden.“

OTTO Weniger reich, aber anerkannt und erfolgreich.

LUDWIG Und wenss dich in Gold aufwiegn tät –

OTTO (lacht) Wie den Aga Khan ...

LUDWIG ... – dann tätst doch der Gleiche bleiben.

OTTO Aber Geld, das tät mich abheben!

LUDWIG (schaut seinen Vater an)

OTTO Weißt es, oft hab ich mir schon denkt, alle Jahr, die mir noch zustehn, tät ich gebn für eines –

LUDWIG Welches?

OTTO Mein Gott, größer möchert ich sein um zehn Zentimeter und schön, und alle Weiber tätn mir nachschaun, und wenn mir eine gfällt, dann lach ich sie bloß einmal kurz an, und dann geht's schon mit und liebt mich, und viele Freunde, weil ich reich bin und alle freihalt und Reisen um die ganze Welt und wo man auch hinkommt, wird man abgeholt und begrüßt, keine Sorgen, keine Einsamkeit, kein Unglück, bloß die Freiheit.

LUDWIG Und wenn das Jahr vorbei sein tät?

(Kroetz 1999, S. 57).

In seinem Traum sieht Otto sich als weltweit bekannter, angesehener Mann, der um die Welt reist, überall freudig empfangen wird und seine Freiheit genießt. Die fiktive Welt, in die er immer wieder eintaucht, bezeichnet er als *Selbstgespräche*, in denen er sich *etwas ausdenkt*. Ludwigs Vermutung, dass er sich in die Rolle eines *reichen Mannes* versetzt – offensichtlich kennt Ludwig die Wunschvorstellungen seines Vaters – entgegnet Otto: *Weniger reich, aber anerkannt und erfolgreich*. Reich zu sein ist Otto wichtig; aber noch viel wichtiger sind ihm soziale Anerkennung und sozialer Erfolg. Hier nennt er explizit die Eigenschaften, die ihm in seinem realen Leben fehlen. Die genannten Eigenschaften stimmen mit denen überein, die er in der vorherigen fiktiven Szene symbolisch durch die Spezifik der Interaktion zwischen dem Reporter und Otto Meier ausdrückte: Dort waren die Ausdrucksmittel szenische Darstellungen mit Sprach- und Stilwechsel, hier sind es explizite Benennungen. Dort wurde Otto Meier als beruflich und sozial erfolgreicher und in hohem Maße geschätzter Sportler und Unternehmer interaktiv hergestellt

(durch die Art und Weise, wie der Reporter mit ihm umging); hier wird Ottos Wunsch, ein sozial erfolgreicher und anerkannter Mensch zu sein, explizit genannt.

Kroetz verwendet zur Darstellung sozialer Eigenschaften und Rollen dieselben sprachlichen Verfahren, wie sie in der soziolinguistischen Forschung für reale Sozialwelten sogenannter ‘kleiner Leute’ beschrieben werden:¹⁶⁴ Sprecher verwenden ein reiches Repertoire an Varietäten und kommunikativen Stilen, um in szenischen Darstellungen Personen in bestimmten sozialen Rollen auftreten und miteinander agieren zu lassen. Sie inszenieren Kontrast zwischen ihnen durch Sprach- und Stilkontrast und Übereinstimmung durch Sprach- und Stilangleichung. Die symbolische Darstellung von sozialen Rollen in Szenen wird in der Regel ergänzt durch die explizite Benennung des vorher symbolisch Dargestellten. Und genau das macht auch Kroetz, so Töteberg (1985b, S. 286) aus literaturwissenschaftlicher Sicht:

Kroetz' Bühnenwelt bleibt den konservativen Einstellungen des sog. gesunden Volksempfinden verhaftet – nicht nur in den explizit geäußerten Meinungen, sondern auch in der Sprache, die in geprägten Wendungen (Sprichwörter, Dialekt) soziale Topoi abbildet.

Dann gesteht Otto zu, dass ihm Geld auch sehr wichtig ist. Er wünscht sich reich zu sein, weil er sich auch dadurch von anderen Menschen unterscheiden würde. Wie in einem Märchen wäre er bereit, den Rest seiner Lebenszeit für ein Jahr Leben in Reichtum einzutauschen. Und er wünscht sich groß, schön und von Frauen begehrt zu sein. Otto stellt den Traum des kleinen Mannes dar, der im Luxus lebt und von schönen Frauen umgeben ist. Seine Wunschvorstellung erinnert an den Typ des *Gentleman Playboy*, wie er in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts häufig in der Presse erschien, vor allem in den Illustrierten der Regenbogenpresse. In dieser Zeit war Gunter Sachs einer der Prototypen des *Gentleman Playboy*: ein schöner, sehr reicher Industrieller, der kurzzeitig auch mit der Schauspielerin Brigitte Bardot verheiratet war. In Illustrierten erschienen häufig Fotos von den beiden auf ihrer Yacht an der Cote d'Azur in Südfrankreich; sie waren umgeben von fröhlich trinkenden Reichen und Schönen aus Wirtschaft, Film und Showbusiness. So sieht Ottos Traum von einem Leben aus, in dem es *keine Sorgen, keine Einsamkeit, kein Un-*

¹⁶⁴ Vgl. dazu vor allem Kallmeyer (Hg.) (1994) und Keim (1995). Prozesse der sozial-symbolisierenden Sprach- und Stilvariation in der Sozialwelt der „kleinen Leute“ werden in Kallmeyer (Hg.) 1994 in den Beiträgen 3, 4 und 5 von Kallmeyer und Keim und in Beitrag 6 von Bausch beschrieben, ebenso wie in Keim (1995, Kapitel 4).

glück, bloß die Freiheit gibt. In diesem Kontext bedeutet Freiheit, sorglos mit Menschen zu leben, die ihn schätzen und lieben und mit denen er glücklich genießen kann. Ein solches Leben steht in maximalem Kontrast zur Tristesse des eigenen Lebens, geprägt von finanziellen Sorgen, drohender Arbeitslosigkeit und dem Gefühl bedrückender Einsamkeit.¹⁶⁵

Interessant ist in dieser Szene auch die Variabilität in Ottos Sprache. Während Ludwig durchgehend dialektal markiert spricht (vgl. vor allem die Konjunktivform *vorbei sein tät*, anstelle von *vorbei wäre*), bewegt sich die Sprache des Vaters nur im ersten Teil des Ausschnitts in dieser Varietät. Markiert dialektale Merkmale in den Beiträgen beider Figuren sind unter anderem:

- die durchgehende Verwendung von *tät* anstelle von *würde*,
- die Tilgung des Personalpronomens 2. Person Singular wie in *dann tätst doch der Gleiche bleiben* anstelle von *dann würdest du doch der Gleiche bleiben* oder in *weiß* anstelle von *weißt du*,
- die Perfektform in *hab ich mir schon denkt* anstelle von *habe ich mir schon gedacht*.

Gegen Ende der Traumdarstellung jedoch, als Otto in einem längeren Monolog vom Leben der Reichen und Schönen schwärmt, spricht er Standarddeutsch und ohne gesprochensprachliche Merkmale: *und wo man auch hinkommt, wird man abgeholt und begrüßt, keine Sorgen, keine Einsamkeit, kein Unglück, bloß die Freiheit*. Doch als Otto direkt im Anschluss an seinen schönen Traum seinem Sohn das Geständnis macht, dass er bei einer Prostituierten war, wird der Kontrast zwischen der Welt der Reichen und Schönen und der schmutzigen Welt der Prostitution auch sprachlich deutlich markiert: Otto wechselt von Standarddeutsch in eine noch stärker dialektal markierte Ausdrucksweise (dialektaler als zu Beginn des Gesprächs mit Ludwig): *ich bin bei einer Nuttn gwesn, weißt. Das schickt sich zwar ned, dass ich es dir erzähl, aber heut is schon gleich*. Darauf beschimpft ihn der Sohn mit einem sehr

¹⁶⁵ Werlein (1981, S.24): „Bezugspunkt der Entfremdungskritik ist in der Regel eine individualistisch verstandene ‘freie Tätigkeit’, die mit nicht-entfremdeter Arbeit identifiziert wird; bezogen auf die materielle Produktion wird meist die handwerkliche Arbeit zum Vorbild dieser ‘freien Tätigkeit’ genommen. Man kann davon ausgehend die Widersprüche der kapitalistischen Arbeit harmonisieren, oder aber die mit der kapitalistischen verwechselte industriemäßige Arbeit überhaupt ‘kritisieren’; man kann dieses Modell ‘radikalisieren’ und der Arbeit als solcher die Kunst, der Produktion die Verschwendung, dem homo faber den homo ludens entgegensetzen; man kann auch die ‘Radikalisierung’ wieder rückgängig machen und die ‘Interaktion’ neben die Technik stellen.“

derben, groben Schimpfwort: *Sau*. Der Kontrast zwischen zwei maximal kontrastierenden Welten, der Traumwelt und der Lebensrealität, wird wieder sprachlich gespiegelt: Der Blick in die Welt der Schönen und Reichen wird in Standarddeutsch ausgedrückt, beim Blick in Ottos armselige, trostlose Welt erfolgt der Wechsel in stark markierten Dialekt (siehe Kapitel 2.4).

6.3.2 Trotz knapper Mittel und Existenzunsicherheit: *was vom Leben haben*

In den im Folgenden analysierten Szenen wird der Bezug zwischen dem Kroetz'schen Stück und dem Marx'schen Entfremdungskonzept überaus deutlich. An einigen Stellen besteht eine direkte Übereinstimmung zwischen Marx'schen Formulierungen und Kroetz'schen Bildern und Metaphern, vor allem in den Szenen, in denen Ottos Selbstentfremdung, seine Selbstverachtung und sein Selbsthass dargestellt werden.

Die Darstellung der Brüchigkeit von Ottos Lebenswelt gewinnt in 1. Akt, 9. Szene an Dynamik, in der ein Ausflug in eine bescheidene Konsum- und Vergnügungswelt fast zum Debakel wird. Otto möchte sich und seiner Familie nach anstrengenden Arbeitswochen ein gemeinsames Essen in dem *bekannten und beliebten* Löwenbräukeller gönnen, um, wie er es ausdrückt, *etwas vom Leben zu haben*.¹⁶⁶ Dafür ist er bereit einen hohen Preis zu bezahlen. Doch die für seine Verhältnisse sehr hohe Rechnung beschäftigt ihn noch tagelang. Eine Woche nach dem Ausflug (Szene 9) spricht er mit Martha über seinen Verdacht, dass er in dem Lokal betrogen wurde. Gemeinsam gehen sie die Rechnung Posten für Posten durch und listen jede Bestellung penibel auf.

¹⁶⁶ Nach Abels (2007b, S. 18) verweist Simmel in ‘Philosophie des Geldes’ „auf die subjektive Komponente des Interesses, mit dem den Dingen Wert beigemessen wird.“ Dass Gegenstände, Gedanken, Geschehnisse wertvoll seien, sei aus ihrem bloß natürlichen Dasein und Inhalt niemals abzulesen. Im Weiteren erklärt Abels (ebd.): „Wertvoll sind sie nur insofern, als wir ihnen eine bestimmte Bedeutung beimessen und sie begehren. Diese Bedeutung erhalten die Dinge auch erst in dem Augenblick, wo sie dem Subjekt als Objekte gegenüber treten, über die es nicht mehr ohne weiteres verfügen kann und die sich einer Erlangung widersetzen.“

Der akribische Umgang mit Geld und die Angst vor Verlust auch geringster Beträge ist wegen der knappen finanziellen Mittel der Familie verständlich,¹⁶⁷ doch steht er in Kontrast zu Ottos Wunsch nach einem großzügigeren Lebensstil.¹⁶⁸ Die Divergenz zwischen gehobenen Ansprüchen und äußerst geringen Mitteln wird in der gesamten Szene deutlich. Als bei der Überprüfung der Rechnung ein Restbetrag von 10,50 DM offen bleibt, entwickelt Otto detektivische Fähigkeiten. Kroetz lässt die Figur des Otto bei der Lösung des Rätsels (wo die 10,50 DM geblieben sind) folgendermaßen argumentieren:

(Pause)

Und da war mein Problem: Wie kommt der Rest zustande. Betrug? Hat sich der Kellner beim Zamzähl'n absichtlich zu seinen Gunsten verrechnet? Das wäre des Rätsels Lösung. Und da hab ich mich so geärgert, daß ich es gar nicht sagen kann. Nichts hat mich mehr gefreut.

MARTHA Das is auch eine Gemeinheit, wenns uns um zehn Mark beschiss'n ham.

OTTO Wäre, wäre – weil ich es hab! (Lacht)(Pause) Ein Tip, ich sag nur: Radi! Außertourlich!

MARTHA Genau.

(Kroetz 1999, S. 29).

¹⁶⁷ Der Mainzer Soziologe Hradil (1999, S. 24) definiert den alten Begriff der „sozialen Ungleichheit“ unter neuen Gesichtspunkten: Die konkreten Verhaltensweisen, konkreten Umstände und der Lebensstil der Individuen in ihrem Alltag spielen dabei eine wichtige Rolle. Dabei bezieht sich der Begriff soziale Ungleichheit „auf bestimmte Güter“, die im Rahmen einer Gesellschaft als „wertvoll“ gelten: „Alle Menschen, die über ‘wertvolle Güter’ verfügen, haben Vorteile, dass sie besser- oder höhergestellt als andere erscheinen. [...] ‘Wertvoll’ sind bestimmte ‘Güter’, weil in jeder Gesellschaft ‘Werte’ bestehen. Das sind ‘Vorstellungen vom Wünschenswerten’ (Kluckhohn 1951), wie zum Beispiel Wohlstand, Sicherheit, Gesundheit und individuelle Autonomie. Diese Zielvorstellungen eines ‘guten Lebens’ lassen sich [...] durch die Verfügung über bestimmte ‘Güter’ verwirklichen (zum Beispiel durch Geld, eine unkündbare Stellung, gesunde Arbeitsbedingungen), bei deren Fehlen jedoch nicht.“

¹⁶⁸ Vgl. dazu auch Veblens Sicht auf den demonstrativen Konsum (1971, S.109): „Dies lässt vermuten, dass das Ausgabeniveau, von dem wir uns im allgemeinen leiten lassen, nicht unserer durchschnittlichen, normalen und bereits erreichten Lebenshaltung entspricht, sondern einem Konsumideal, das gerade außerhalb unserer Reichweite liegt oder das zu erlangen mindestens Mühe verursacht.“

Otto formuliert seine Befürchtungen, dass es sich um Betrug handeln könnte, in einer Art und Weise, die an szenische Darstellungen von Meisterdetektiven erinnert. Er formuliert standardsprachlich und in gehobener Ausdrucksweise:

- schriftsprachliche Formulierungen mit gehobener Lexik wie in *zustande kommen, zu seinen Gunsten*, die Genitiv- und Konjunktivverwendung in *das wäre des Rätsels Lösung*, die an den literarischen Stil erinnern;
- gegensätzlich dazu stehen die eigenen Reaktionen auf den gehoben formulierten Sachverhalt, die durch gesprochensprachliche (Apokope) Merkmale charakterisiert sind: *Und da hab ich mich so geärgert, daß ich es gar nicht sagn kann. Nichts hat mich mehr gefreut*. Marthas dialektal formulierte Zustimmung kontrastiert noch stärker: *Das is auch eine Gemeinheit, wenns uns um zehn Mark beschissn ham*.

Die folgende Äußerung Ottos *Wäre, wäre – weil ich es hab! (Lacht)(Pause) Ein Tip, ich sag nur: Radi! Außertourlich!* bricht die detektivische Inszenierung auf; er hat das Rätsel für sich gelöst (*weil ich es hab!*) und gibt jetzt die Aufgabe der Rätsellösung an Martha weiter, allerdings mit einem entscheidenden Hinweis: *Radi! Außertourlich!* Die elliptische Formulierung verweist auf folgende Szene: In das Lokal kam damals eine Landfrau, von der Otto Radis (Rettiche) für seine Familie abgekauft hatte. Als er die Radis mit einem Hundertmarkschein bezahlen wollte, die Radiverkäuferin aber kein Wechselgeld hatte, hatte Otto dem Kellner den Vorschlag gemacht, die Radis mit dem Essen zu verrechnen. Das Geld sollte der Kellner später der Radiverkäuferin geben.

Nach der Rekonstruktion des damaligen Vorgangs und der Klärung, wo dafehlende Geld geblieben ist, schildert Otto seine Erleichterung durch Verwendung eines Phraseologismus *Wie ich es ghabt hab, is mir ein Stein vom Herzen gfalln* und beschreibt die Lösung des Rätsels durch ein literarisches Zitat, ein geflügeltes Wort: *Das also war des Pudels Kern*. Der Phraseologismus *jemandem fällt ein Stein vom Herzen* drückt die große Erleichterung nach einer ersten Bedrohung aus. Die Redewendung *des Pudels Kern* stammt aus Goethes *Faust I* und bezieht sich auf Mephistos Erscheinen in Gestalt eines schwarzen Pudels, um sich Faust zu nähern und ihn zu dem Pakt mit dem Teufel zu überreden. Als Faust in dem seltsam wilden Pudel Mephisto erkennt, fällt die Äußerung *Das also war des Pudels Kern*.¹⁶⁹ Ottos Äußerung ist also eine wort-

¹⁶⁹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3664/6> (Faust I, 6. Kapitel, Studierzimmer): „Das also war des Pudels Kern.“

wörtliche Übernahme der Faust'schen Rede in der Bedeutung 'Das ist der wahre Sachverhalt bzw. die Lösung des Rätsels'. In vergleichbaren Situationen zu Ottos sonstiger Ausdruckweise fällt hier die Verwendung des klassischen Materials auf.¹⁷⁰ Sie zeigt die Wichtigkeit, Bedeutung an, die die Sache für Otto hat. Nach seiner Detektivarbeit ist Otto ernst, erregt und müde.

Durch die Anwendung des literarischen Zitats aus einem klassischen Meisterwerk auf einen banalen Alltagsvorgang (die Klärung eines kleinen Fehlbetrags) macht Kroetz die Diskrepanz und die unüberwindliche Kluft zwischen hohen Ansprüchen und bescheidenen Mitteln deutlich. Er karikiert Otto dadurch, dass er ihn wie einen Meisterdetektiv nach den Spuren des fehlenden Geldbetrags fahnden lässt (siehe Kapitel 2.6). Bei der Inszenierung der detektivischen Suche stellt er den Bezug zu Fausts Tragödie her; und auch die Beschreibung von Ottos Zustand nach der Lösung des Falles übertreibt stark: Otto ist, wie nach einer außergewöhnlichen Anstrengung, erschöpft und fühlt sich müde. Damit endet der 1. Akt.

In der folgenden Szene (2. Akt, 1. Szene) bricht die Bedrohung durch Arbeitslosigkeit in die Familienidylle. Wie die Regieanweisung beschreibt, sitzen die Familienmitglieder in der Küche. Otto ist in Gedanken versunken, vor ihm steht ein Glas Bier, er raucht. Ludwig liest eine Fachzeitschrift und Martha flickt Ludwigs Lederjacke. Otto unterbricht als erster die Stille, wirft seinem Sohn ein Leben auf Kosten des Vaters vor und beschimpft ihn als *Nixtuer* und *Tagedieb*. Er nimmt die in der 8. Szene des ersten Aktes ausführlich dargestellte Situation zu Ludwigs Arbeitslosigkeit wieder auf und macht deutlich, dass Ludwig das in der Gesellschaft weit verbreitete Klischee *Arbeitslose sind faul* bestätigt.¹⁷¹ Ludwig reagiert mit der Bitte um einen Vorschuss von 50

¹⁷⁰ In den Untersuchungen von Keim (1994, S.251) zu Mannheimer Arbeitergruppen (1980er Jahre) kommt die ernste Verwendung von „klassischen“ Zitaten nicht vor. Sie werden höchstens als ironische Anspielungen auf klassische Werke eingesetzt, oder beim Amüsieren verwendet, um Ironie und Distanz auszudrücken. Dabei fällt die Verwendung von eher volkstümlichen Sprichwörtern/Redewendungen auf, wie *wo die Liebe hinfällt* oder *wo kein Kläger, da kein Richter* etc. In bürgerlichen Gruppen dagegen wird klassisches Material gebraucht, um zu zeigen, dass sie „ihren“ Goethe und Schiller etc. kennen. Es gibt z.B. viele Zitate aus Schillers Werken (bes. Wilhelm Tell), die weit verarbeitet sind.

¹⁷¹ Die sozialwissenschaftliche Arbeitsgruppe WAL aus Göttingen ist im Zusammenhang mit der Arbeitslosigkeit der Frage nachgegangen, welches Bild in der Öffentlichkeit bezüglich der Gruppe von Erwerbslosen besteht. Als weit verbreitet gilt das Vorurteil, der Arbeitslose habe seine Lage aufgrund individueller Unzulänglichkeit wie Faulheit und Arbeitsunwilligkeit selbstverschuldet. Vgl. Sozialwissenschaftliche Arbeitsgruppe Göttingen (1978,

Mark für ein Rockfestival mit der Begründung *dann siehst mich drei Tage ned*. Der Vater lehnt die Bitte strikt ab, die Arbeitslosigkeit des Sohnes macht ihn ärgerlich und wütend.¹⁷²

Dann folgt ein abrupter Themenwechsel. Ohne Einleitung stellt Otto die bevorstehende Entlassung seines Freundes Kuno Gruschke aus der Firma fest:

OTTO Der Gruschke Kuno wird entlassen.

MARTHA Was?

OTTO Siebenundvierzig Entlassungen. Vierzehn Italiener, acht Türken, der Perser, fünfzehn Frauen und neun (hochdeutsch) ältere Arbeitnehmer. Der Gruschke is dabei.

MARTHA (schaut) Sei froh, daß du es ned bist.

OTTO Und wenn er mein Freund war, der Gruschke. Der einzige eigentlich.

MARTHA Traurig.

OTTO Das läuft alles weiter, mit der gleichen Geschwindigkeit, so, als wenn er nie dagwesn wär, der Gruschke. Einfach weg. Der fehlt auch gar nicht. Umstellungen. Ich mach zwei Schraubn mehr, ein paar andere auch, und vorn is ein Junger für die Türschlosser neu dazu gekommen. Von unserm Band sind fünf von die neun. Weiter vorn, wos ein nix angeht. Der Meister war schon da, mit die neun Zeitn. Fünf Mann, wie vom Erdbodn verschludckt.

MARTHA Man muß sich nach der Decke strecken. Die sieben jetzt eben die Älteren aus. Da bist du nicht dabei.

OTTO Das sagst auch, gell, mit zweiundvierzig is man noch nicht alt.

MARTHA Da is man in die besten Jahre.

S. 31). Vgl. dazu auch Goffman (1996b, S. 15): „Das Stigma kann als eine gerechte Vergeltung für etwas gesehen werden, was der Betroffene selbst verursacht hat, wodurch eine Rechtfertigung für die Behandlungsweise geschaffen wird.“

¹⁷² Vgl. dazu Hohmeier (1975, S. 10f.): „Die Begegnung mit einem Stigmatisierten stellt insofern eine Bedrohung der eigenen Identität dar, als man an eigene Abweichungstendenzen erinnert wird. Die Bedrohlichkeit des Stigmatisierten besteht darin, dass dem ‘Normalen’ das Instrumentarium fehlt, mit dessen Anderssein kognitiv, emotional und instrumental fertig zu werden. Identitätsstrategien wie Ablehnung, Interaktionsvermeidung und soziale Isolierung dienen dazu, ein bedrohtes seelisches Gleichgewicht aufrecht zu erhalten.“

OTTO Wenn es nicht der Gruschke gwesn wär. Der Betriebsrat hat zugestimmt. Die Auftragslage. Den Tatsachen kann man sich nicht verschließen. Entfetten, sagen sie, da muß man flexibel sein, solange noch Zeit is. Mit achtundfünfzig findet der keine Arbeit mehr, so wie es steht. (Leise) Frührenter!

MARTHA Dann hat er Zeit zum Leben.

OTTO (laut) Brauch keine Zeit zum Leben, will arbeiten.

(Kroetz 1999, S. 33).

Es geht nicht nur um Gruschkes Entlassung, sondern um zahlreiche weitere Entlassungen im Zuge einer Umstellung der Firmenproduktion. Die Umstellung hat auch für Otto schwerwiegende Folgen, er muss unter härteren Bedingungen arbeiten, da er zusätzlich den Teil von Gruschkes Tätigkeit übernehmen muss. *Ich mach zwei Schraubn mehr; ein paar andere auch.* Ottos Beschreibung zeigt, dass die neue Arbeitsregelung eine Maßnahme des Unternehmens ist, durch die die Tätigkeit der Arbeiter noch weiter fragmentiert wird und sie noch weniger Kontrolle über das haben, was sie tun: Otto ist machtlos einer auf ein paar Schraubbewegungen reduzierten Tätigkeit ausgesetzt.¹⁷³ Außerdem trifft die Belegschaft eine weitere Bedrohung: Die Älteren werden entlassen und jüngere, billigere Arbeitskräfte werden eingestellt: *Fünf Mann, wie vom Erdboden verschluckt.* Der Meister hat bereits die neuen Arbeitszeiten eingeführt, damit die verbleibenden Arbeiter sich an den neuen Arbeitsprozess gewöhnen. Ottos Darstellung verweist auf die Arbeitssituation anfangs der 1980er Jahre in Deutschland, in der viele Arbeiter durch Rationalisierung und zunehmende Technisierung des Arbeitsprozesses entlassen wurden und die Arbeitsbedingungen durch weitere Zerstückelung erschwert wurden.¹⁷⁴

In dieser Darstellung kommen einige in der Soziologie beschriebene Zusammenhänge zum Ausdruck: Die moderne Arbeitsteilung steht der in der marxistischen Theorie vertretenen Selbstverwirklichung des Menschen durch Arbeit diametral entgegen. Dagegen erfährt sich der Mensch in einem nicht-

¹⁷³ Zum Begriff der Entfremdung vgl. auch Trebeß (2001).

¹⁷⁴ Vgl. Fromm (1993, S. 45): „Angesichts fortschreitender Reduzierung von Erwerbsarbeit in den hoch industrialisierten Gesellschaften ist zu fragen, welche psychischen und sozialen Folgen aus dem massenhaften Freigesetztsein der Arbeitenden von funktionaler Arbeit im Zuge weiterer Rationalisierungen und Automation resultieren. Die Konzentration des Kapitals nimmt weiterhin zu und geht einher mit technischen Veränderungen in der Produktionsweise und der wachsenden wirtschaftlichen Bedeutung der Großunternehmen.“

entfremdeten Arbeitsprozess durch seine schöpferische Tätigkeit als aktives Subjekt; er befriedigt dadurch nicht nur seine Bedürfnisse, sondern entwickelt auch neue Bedürfnisse und Interessen; er verwandelt sich selbst. Die von ihm geschaffenen Objekte und Produkte reflektieren nicht nur seine Natur, sondern ermöglichen es ihm auch, sich selbst zu bewerten. Im Gegensatz dazu lässt „Arbeitsteilung [...] die menschliche Arbeit zu einer Ware unter anderen Waren werden. Der Mensch erfährt sich als passives Objekt ohne eigenen Willen, das seine Fähigkeiten nicht verwirklichen kann“ (Israel 1972 zitiert nach Hildebrandt 2007, S. 89). Er wird instrumentalisiert, seiner Fähigkeiten beraubt. Marx sieht die Beschränktheit und Stumpfheit der Arbeit als entfremdet an, welche aus Menschen möglichst abstrakte Wesen macht und sie bis zur geistigen und physischen Missgeburt umwandelt. Vor allem Massenarbeitslosigkeit entwürdigt die Menschen (vgl. Kronauer 2005, S. 232ff.). Als Folge sind ständig Arbeitskräfte vorhanden, die bereit sind, die langweiligsten, unsichersten und unangenehmsten Jobs zu erledigen. Massenarbeitslosigkeit erfüllt die Funktion einer Lohnpolitik, da sie dazu führt, dass Arbeitslose um die Jobs der Beschäftigten konkurrieren und es daher den Arbeitgebern möglich wird, die Löhne zu senken und die Arbeitsbedingungen weiter zu verschlechtern.

Auf Ottos Schilderung über die bedrohliche Situation im Betrieb reagiert Martha mit Unverständnis und ohne Empathie für seine Angst vor Arbeitslosigkeit. Sie wiegelt ab (*Sei froh, dass du es ned bist*) und versucht oberflächlich ihren Mann zu beruhigen, dass er, da er nicht zu den Älteren gehört, nichts zu befürchten hat: *Die sieben jetzt eben die Älteren aus. Da bist du nicht dabei*. Anstatt Ottos Angst und Wut über die erschwerten Arbeitsbedingungen zu teilen, rät sie ihm, sich den neuen Umständen anzupassen: *Man muß sich nach der Decke strecken*. Sie vertritt damit die weit verbreitete Auffassung über die Notwendigkeit sozialer Hierarchien, wonach soziale Ungleichheiten als natürlich und gut betrachtet werden (vgl. dazu auch Davis/Moore 1973, S. 398). Sozialer Erfolg reflektiert das Überleben der Stärksten über ‘natürliche Auslese’ (Survival of the Fittest). Die Konsequenz ist, dass nur die unproduktiven Arbeitnehmer entlassen und die Arbeitsplätze mit den fähigsten Personen besetzt werden, wodurch unterschiedliche Hierarchieebenen entstehen. In der Produktionsplanung bedeutet das, dass leistungsschwache ältere Arbeiter selektiert werden, um sie durch junge dynamische Arbeitskräfte zu ersetzen.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Wiswede (1998, S. 41): „Eine Anwendung des ökonomischen Erklärungsansatzes auf soziales Handeln bietet das ‘Rational-choice- Konzept’ nach dem es rational wäre, zunächst die Arbeitnehmer zu entlassen, welche den geringsten Beitrag zur Erreichung des Unterneh-

Otto lässt sich kurzfristig von Martha beruhigen: *Das sagst auch, gell, mit zweiundvierzig is man noch nicht alt.* Und sie bestärkt ihn wieder durch eine Formel: *Da is man in die besten Jahre.* Doch die Beruhigung wirkt nur kurze Zeit. Die beunruhigende Situation im Betrieb wird wieder zum Thema; Otto zitiert Argumente des Betriebsrates, der den Rationalisierungsmaßnahmen und Entlassungen zugestimmt hat: *Den Tatsachen kann man sich nicht verschließen. Entfetten, sagen sie, da muß man flexibel sein, solange noch Zeit is.*

Hier führt Kroetz typische Argumente der Kapital- und Arbeitgeberseite an, mit denen die Veränderungen als zweckrational und überlebensnotwendig dargestellt werden. Dass diese Veränderungen für die Betroffenen zu weiteren Einschränkungen und zu größeren Unsicherheiten führen, wird verschwiegen. In ihrer Untersuchung zur entfremdeten Arbeit in Callcentern erklärt Lechner (2008, S. 82), dass das Schlagwort *Mehr Flexibilität* sich in den 1970er und 1980er Jahren auf die Einführung variabler Arbeitszeiten bezog, um die Anpassung der Personalkapazität an die Auslastung des Betriebes zu gewährleisten (vgl. Flecker 2000, S. 438). Außerdem bezog es sich auf die Möglichkeit des Einsatzes von Arbeitskräften an verschiedenen Arbeitsplätzen, für verschiedene Tätigkeiten und an verschiedenen Orten. Nach Lechner (2008, S. 83) hat *Flexibilität* aber auch eine weit umfassendere Bedeutung. „Flexibilität sei die alle Lebens- und Arbeitsbereiche durchziehende Grundnorm einer sich wandelnden, modernen Gesellschaft. Von den Beschäftigten wird das kurzfristige und flexible Handeln gefordert und ihre Bereitschaft, Unsicherheit und Risiken einzugehen. Sie sollen akzeptieren, dass sichere Regeln und formale Abläufe ebenso wie feste Arbeitsverhältnisse zunehmend verschwinden. Diese werden durch Teilzeit oder geringfügige Beschäftigungsverhältnisse ersetzt und führen zu Unterbeschäftigung; relativ gut bezahlte und existenzsichernde Beschäftigungsverhältnisse gehen verloren“ (Rosenberger 2000, S. 421).

Im Anschluss an die Wiedergabe der Argumente des Betriebsrats drückt Otto sein tiefes Mitgefühl für den arbeitslosen Freund Gruschke aus:¹⁷⁶ *Mit acht- undfünfzig findet der keine Arbeit mehr, so wie es steht. (Leise) Frührentner!*

merziels leisten. Hieraus entsteht der Verdacht, dass Arbeitslose ihren Stellenverlust aufgrund ihrer Unproduktivität zu verantworten hätten.“

¹⁷⁶ Eine Umfrage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom März 2002 zeigte, dass ungefähr die Hälfte der Bevölkerung sich der Annahme anschloss, dass Arbeitslosigkeit psychischen Schaden anrichten kann und Arbeitslose tatsächlich unglücklich über ihre Lage sind (FAZ 67/2002, S.5f.).

Otto kennt die Situation älterer Arbeitsloser; sie haben kaum eine Chance am Arbeitsmarkt und ihnen bleibt nur die Frührente, das heißt: mit erheblichen finanziellen Abschlägen aus dem Arbeitsleben auszuschcheiden.

Auf Ottos Äußerung des tiefen Mitgefühls für den arbeitslosen Freund folgt der Höhepunkt in der Auseinandersetzung des Ehepaares. Marthas Antwort *Dann hat er Zeit zum Leben* stellt die positiven Seiten des Rentnerlebens dar, die für einen gut situierten Vorruheständler gelten mögen, der sich jetzt die Wünsche erfüllen kann, auf die er im Arbeitsleben verzichten musste. Doch angesichts der schlechten finanziellen Lage von früh verrenteten Arbeitern ist die von Martha präsentierte Sicht reiner Sarkasmus: Der früh verrentete Arbeiter hat zwar Zeit, aber keinen Spielraum (enge Wohnverhältnisse, geringe finanzielle Mittel etc.), diese Zeit sinnvoll zu nutzen. Martha zeigt völliges Unverständnis für die ökonomische Lage der Arbeiterschaft und Ahnungslosigkeit in Bezug auf die Gemütslage ihres Mannes.

Otto reagiert mit Vehemenz auf Marthas Sicht auf Frührente: *Brauch keine Zeit zum Leben, will arbeiten*. Aufschlussreich ist der Wechsel der Referenz in Ottos Antwort. Bisher war das Schicksal des Freundes Gruschke Gesprächsthema; jetzt spricht Otto über sich in der 1. Person Singular. Das heißt, er identifiziert sich mit dem Unglück des Freundes und weiß, dass ihn dasselbe Unglück treffen wird. In der Gegenüberstellung von *Zeit zum Leben* im Sinne von ‘arbeitsfreie Zeit’, die Otto zurückweist, und *Arbeit*, die Otto will, bringt Kroetz sehr präzise die Notlage eines Arbeitslosen auf den Punkt: *Zeit zum Leben* bedeutet für ihn nichts anderes als Armut, Ausweglosigkeit, sozialen Abstieg und Isolation. In der Literaturkritik bezeichnet Henrichs (zitiert nach Riewoldt (Hg.) 1985, S. 163) den Satz *Brauch keine Zeit zum Leb’n, will arbeiten* als „Ottos unvergeßliche Replik“.

Damit sage Kroetz mehr über den Notstand der Arbeiterschaft aus als langwierige sozialpsychologische Studien. Kroetz zeigt durch die Figur Otto Meier die Angst eines potenziell Arbeitslosen, der bitter seinen Wunsch zum Arbeiten ausdrückt. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Otto durch Überanpassung an die erschwerten Arbeitsbedingungen hofft die drohende Arbeitslosigkeit zu verhindern:

(Pause)

Ich brauch keine Angst haben, weil ich in die bestn Jahre bin und was kann. Da hats welche gebn, gell, die ham nein gsagt, wie der Meister

mit dem neuen Plan kommen ist zum Einsparn von Entlassungen. Da hat der Meister bloß gschaut. Ich hab es erkannt, was er sogn hat wolln.

MARTHA Und du?

OTTO Ich hab ja gesagt, ja gern, das geht leicht, und da hat er mir auf die Schulter geklopft und „brav“ gsagt. Ich weiß, was das heißt. (Kleine Pause) Sicherheit heißt das. Gott sei Dank. (Er schwitzt.)

(Kroetz 1999, S. 33).

Otto beginnt mit der ihn selbst beruhigenden Feststellung *Ich brauch keine Angst haben, weil ich in die bestn Jahre bin und was kann*. Er versucht sich seiner positiven Eigenschaften zu vergewissern (*in die bestn Jahre*) und die Existenzangst zu überspielen (*Ich brauch keine Angst haben*). Dann wechselt er wieder zur Situation im Betrieb: *Da hats welche gebn, gell, die ham nein gsagt, wie der Meister mit dem neuen Plan kommen ist zum Einsparn von die Entlassungen*. Das heißt, es gab eine Gruppe von Kollegen, die sich dem Meister widersetzt und die erschwerten Arbeitsbedingungen nicht angenommen haben. In der wortlosen Reaktion des Meisters (*Da hat der Meister bloß gschaut*) spiegeln sich die Machtverhältnisse: Der Meister als Vertreter der Arbeitgeber diskutiert nicht, er registriert den Widerstand und sorgt für die entsprechenden Konsequenzen, die Kündigung. Von den Kollegen, die die Verschlechterung der Arbeitsbedingungen nicht annehmen, distanziert sich Otto, weil er die Geste des Meisters und die damit projizierten Konsequenzen für die Kollegen verstanden hat: *Ich hab es erkannt, was er sogn hat wolln*. Martha fragt nach Ottos Reaktion (*Und du?*). Seine Antwort *Ich hab ja gesagt, ja gern, das geht leicht* verdeutlicht, dass er den neuen Bedingungen nicht nur zugestimmt hat, sondern ihnen auch *gern* und *leicht* nachzukommen versucht. Der Meister reagiert auf Ottos Beflissenheit mit *und da hat er mir auf die Schulter geklopft und brav' gsagt*. Schulterklopfen und das Lob *brav* erinnern an die Beziehung zwischen einem Herrn und seinem Untertan, der für seinen Gehorsam gelobt wird. Die Reaktion des Meisters, sein *Schulterklopfen* und sein Lob, deutet Otto als Bestätigung, dass seine Unterordnung und sein vorauseilender Gehorsam ihm den Arbeitsplatz sichern: *Ich weiß, was das heißt. Sicherheit heißt das. Gott sei Dank*. Doch Ottos nonverbale Reaktion, die in der Regieanweisung angeführt wird (*Er schwitzt*), entlarvt seine Zuversicht als vorgeblich: Otto weiß, dass er sich selbst belügt, dass er sich die *Sicherheit* nur vorgaukelt. Er weiß, dass er durch Überanpassung seinen Arbeitsplatz auf

Dauer nicht sichern kann und früher oder später ebenfalls arbeitslos wird, da es nicht um die Leistung eines Arbeiters, sondern um die Senkung der Betriebskosten geht.

Kroetz stellt Otto als übereifrigen Arbeiter dar,¹⁷⁷ der sich bis zum Äußersten anstrengt den neuen Anforderungen nachzukommen. Seine nutzlose Überanpassung erinnert an die Selbstausbeutung des Arbeiters, die nach der Theorie von Marx nicht vor Arbeitslosigkeit schützt, sondern die Entfremdung nur noch verstärkt.¹⁷⁸ Das haben die Kollegen, die den *neuen Plan* nicht akzeptiert haben, zurückgewiesen mit der Konsequenz, dass sie sofort entlassen wurden. Ottos Entlassung wird durch die Überanpassung nur kurzfristig hinausgezögert. Diese Zusammenhänge in der entfremdeten Arbeitssituation zeigt Kroetz in der Figur des Otto Meier.

Die Folgen der Entfremdung in der Arbeitswelt wirken sich auch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen aus. Wie in der Szene *Kassensturz* (2. Akt, 3. Szene) dargestellt wird, sagt sich Otto öffentlich von seiner Frau los.

Bereits der Beginn der Szene zeigt Ottos verengten Blick auf seine Umgebung. Wie die Regieanweisung angibt, stehen Martha und Otto mit einem vollen Einkaufswagen in der Schlange vor der Kasse. Während sie darauf warten, dass sie an die Reihe kommen, fällt Otto der fast leere Einkaufswagen einer Familie mit zwei Kindern auf (*zwei Packl Maggisuppen, eine Gurkn, ein Brot und zwei Halbe Bier!*). Er vermutet, dass es sich um einen Arbeitslosen handelt, eine Vermutung, die Martha nicht plausibel erscheint. Auf ihre Frage, woran man das sieht, entgegnet Otto: *Wenn man Augn im Kopfhut, sieht man es!* Einen an sich harmlosen Sachverhalt – eine Familie kauft wenig ein – deu-

¹⁷⁷ Bei Neuanstellungen wurden traditionelle Belegschaftskerne durch Angelernte, zunehmend auch durch Zeitarbeiter ersetzt, die sehr oft eigene Interessen (hauptsächlich nach Festeinstellung) haben und sich deshalb nicht selten beflissen und angepasst verhalten: „Wenn die einen einzigen Tag streiken würden“, so die Einschätzung eines von Bourdieu (1997a, S. 310) und seinen Mitarbeitern befragten älteren „Stammarbeiters“, „dann wären der Leiharbeitsladen und das Unternehmen schnell dabei, sie unverzüglich vor die Tür zu setzen.“

¹⁷⁸ Vgl. dazu Abels (2009, S. 342): „Warum lässt sich der Arbeiter auf dieses ungerechte Verhältnis ein? Das erklärt Marx (1867, Bd. 1, S. 329) damit, dass der Unternehmer die Macht hat, diese Mehrarbeit zu erzwingen. Wegen der wachsenden Bevölkerung drängen nämlich immer mehr Menschen zu den Arbeitsplätzen und verdingen sich im Kampf um Arbeit zu immer schlechteren Löhnen. Da jeder Einzelne nur an sein Überleben denkt, gibt es kein gemeinsames Interesse, die Verhältnisse zu verändern. Der Arbeiter unterwirft sich dem Diktat der Produktion: Im Kapitalismus ist es ‘nicht mehr der Arbeiter, der die Produktionsmittel anwendet, sondern es sind die Produktionsmittel, die den Arbeiter anwenden.’“

tet Otto unter Aspekten der Arbeitslosigkeit; das heißt, er projiziert auf eine ihm völlig unbekannte Familie seine eigene Existenzangst.

Zum Konflikt kommt es, als Martha an der Kasse merkt, dass sie zuwenig Geld dabei hat. Aus Scham,¹⁷⁹ man könnte ihn als Arbeitslosen einstufen, der nicht mehr genügend Geld hat, ist Otto nur noch mit dem vermeintlichen Verlust seines sozialen Images beschäftigt. Er verliert völlig die Kontrolle und verletzt die Loyalität gegenüber seiner Frau, indem er sie beschuldigt, für seine öffentliche Entblößung verantwortlich zu sein.

MARTHA (nickt und wird purpurrot) Hast du ein Geld, ich hab zu wenig Geld. (Sie sucht krampfhaft im Geldbeutel.)

OTTO (wird ebenfalls rot, schaut sich um, andere Leute schauen; sagt ziemlich laut, um den Verdacht von sich zu lenken) Das geht mich nix an, wenn die Frau ohne Geld einkauft!

MARTHA Wo noch hundert Mark drin warn, und jetzt sind es fünfzig.

KASSE Also was jetzt. Dreiundsiebzig Mark und vierundneunzig Pfennig.

MARTHA (in totaler Konfusion) Alles, was über vierundfünfzig Mark is, muß zurückgegeben sein.

KASSE Das auch noch, was schon getippt is.

MARTHA Entschuldigung.

OTTO (laut) Und mit sowas is man verheiratet. Lassens mich durch, Fräulein (zur Kasse), weil ich damit nix zu tun hab, wo sie achthundert-fünfzig Mark Haushaltsgeld hat.

MARTHA Sei still!

OTTO (bahnt sich den Weg durch die Sperre, rennt weg)

(Kroetz 1999, S. 36f.).

¹⁷⁹ Meine Scham, sagt Sartre (1962, S. 348), ist ein Geständnis: „Angesehen werden bedeutet Beurteiltwerden, heißt diesem Urteil ausgesetzt zu sein, ja es zu übernehmen und somit die Reduktion und Verdinglichung, die man durch den Blick des anderen erfährt, fortzuschreiben. Der Betroffene nimmt sich selber gegenüber die objektive Perspektive ein, die ihm zuvor von dem ihn Anblickenden zugewiesen wurde.“

Als Martha an der Kasse zahlen will, bemerkt sie, dass ihr ein Fünfigmark-schein fehlt (den hat ihr Ludwig für das Rockfestival heimlich aus dem Geld-beutel genommen) und sie nicht genügend Geld hat. Sie wird *purpurrot*. Otto, der ebenfalls rot anläuft und sieht, dass die Leute aufmerksam werden,¹⁸⁰ versucht laut Regieanweisung *den Verdacht von sich zu lenken*, gibt seiner Frau die Schuld und distanziert sich von ihr: *Das geht mich nix an, wenn die Frau ohne Geld einkauft!* Das heißt, Otto antizipiert, dass die Umstehenden ihn als Arbeitslosen einstufen könnten, da seine Frau nicht genügend Geld zur Hand hat, und rekurriert zur Ablenkung eines solchen Verdachts auf die im tradition-ellen Familienmodell gültige Aufgabenteilung.¹⁸¹ Danach gehört zu den Pflichten der Hausfrau die ordentliche Verwaltung des Haushaltsgeldes, das der Ehemann ihr zur Verfügung stellt.¹⁸² Dadurch, dass Otto sie vor anderen

¹⁸⁰ Auch Goffman (1986, S. 111) sieht „Verwirrung [...], zumindest in unserer Gesellschaft, als Zeichen von Schwäche, Inferiorität, niedrigen Status, moralischer Schuld, Niederlage und anderen wenig erstrebenswerten Attributen. [...] Wenn aus einer dieser Ursachen Verlegenheit erwächst, wird der Verwirrte verständlicherweise einige Anstrengungen machen, seinen Zustand vor den anderen Anwesenden zu verbergen“. Vgl. dazu auch Goffman (ebd., S. 15): „In einer Situation, wo man sein Image wahren muß, übernimmt man die Verantwortung, den Gang der Ereignisse zu überwachen. Man muß sicherstellen, daß eine bestimmte expressive Ordnung eingehalten wird – eine Ordnung, die den Gang der Ereignisse reguliert [...], so daß alles, was augenscheinlich durch sie ausgedrückt wird, mit dem eigenen Image konsistent sein wird.“

¹⁸¹ Nach Dölling/Krais (1997, S. 4) sind Wahrnehmung und Bewertung des Einkommens der Individuen geschlechtlich durch das in der Gesellschaft dominierende Bild vom Mann als Familiernährer geprägt. Auch die traditionellen Einstellungen zur Arbeitsteilung der Geschlechter weisen deutliche Zusammenhänge mit Geldarrangements auf und lassen sich im Sinne von Bourdieu als Ausdruck symbolisch vermittelter männlicher Dominanz interpretieren.

¹⁸² Vgl. dazu Mayerhofer (2006, S. 472). Die Forschung zu verschiedene Formen der Geldver-waltung und -verteilung in Paarbeziehungen geht wesentlich auf die in den frühen 80er Jahren in England durchgeführten Untersuchungen von Pahl (1983, 1989, 1990) zurück. Er unterscheidet unter vier verschiedene Formen der „Verwaltung von und Kontrolle über das laufende Einkommen“: Die zwei Formen „(Female) Whole Wage (oder Wife Management) System; Allowance System“, auf die ich mich an dieser Stelle beziehen werde, sind für die Analyse der Sozialspezifik von unteren Milieus aufschlussreich. Im ersten System findet sich das Arrangement vor allem in Haushalten der unteren Einkommensgruppen mit einer strikten Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau. Das gesamte Einkommen wird im Allge-meinen von der Frau verwaltet, die dafür zu sorgen hat, dass sämtliche finanzielle Ver-pflichtungen des Haushaltes erfüllt werden. Der Mann erhält eine bestimmte Summe zur individuellen Verfügung, während die Frau verpflichtet ist, mit knappen Ressourcen zu-rechtzukommen. Beim zweiten „Arrangement kontrolliert der (wiederum fast immer männ-

als eine Frau darstellt, die *ohne Geld einkauft*, charakterisiert er sie als unfähige Geldverwalterin. Er stuft den kleinen Vorfall extrem hoch,¹⁸³ gibt ihm dadurch erst eine besondere Bedeutung und schiebt die Verantwortung für den Vorfall seiner Frau zu. Als die Kassiererin ungeduldig wird, stuft Otto den Vorfall noch weiter hoch: Er wertet seine Frau vor allen Anwesenden ab: Er spricht *laut*: *Und mit sowas is man verheiratet*, ergreift die Flucht mit der Begründung: *weil ich damit nix zu tun hab, wo sie achthundertfünfzig Mark Haushaltsgeld hat* und bahnt sich *den Weg durch die Sperre und rennt weg*.

Aus der Interaktionsforschung ist bekannt, dass eine Person, die ihr soziales Ansehen verloren hat oder glaubt verloren zu haben, das Bedürfnis hat zu verschwinden oder *im Boden zu versinken*.¹⁸⁴ In einer solchen Situation sieht sich Otto und handelt entsprechend: Aus Angst und Scham, dass die Umstehenden ihn sehen könnten, wie er sich selbst sieht – als durch Arbeitslosigkeit bedroht –, stigmatisiert er sich selbst. Ein kleiner, eher trivialer Vorfall wird für ihn zur Katastrophe; durch seine Reaktion macht er sich für die anderen erst auffällig und bestätigt durch die Abwendung von seiner Frau und die Flucht aus dem Geschäft, dass mit ihm und seiner Familie etwas nicht stimmt. Er handelt im Sinne einer Self-fulfilling-Prophecy.¹⁸⁵

liche) Hauptverdiener das Geld, indem er grundsätzlich selbst über das Einkommen verfügt und nur einen (im Allgemeinen von ihm selbst) bestimmten Anteil an die Frau für die Haushaltsführung abgibt.“

¹⁸³ Wenn ein Kunde an der Kasse bemerkt, dass er nicht genügend Geld zum Bezahlen der Ware dabei hat, kann das ganz beiläufig geregelt werden. Man entschuldigt sich, gibt einen Teil der Ware zurück, oder – Vertrauen zwischen Kunde und Kassiererin vorausgesetzt – man nimmt die Ware mit und stellt die spätere Bezahlung in Aussicht. Solche Vorfälle werden in der Regel als alltäglich behandelt.

¹⁸⁴ Goffman (1986, Fußnote 21): „In einem unveröffentlichten Aufsatz stellt Harold Garfinkel fest, daß jemand, der merkt, daß er sein Image in einer Gesprächsbegegnung verloren hat, das Bedürfnis haben kann, zu verschwinden oder ‘in den Boden zu versinken’. Dies kann einen Wunsch implizieren, nicht nur den Gesichtsverlust zu verstecken, sondern auch zu einem Zeitpunkt magisch zurückzukehren, wo es möglich gewesen wäre, das Image durch Vermeidung der Begegnung zu wahren.“

¹⁸⁵ Unter ‘Self-fulfilling-Prophecy’ oder einer ‘sich selbst erfüllenden Prophezeiung’ versteht man eine Vorhersage, die sich deshalb erfüllt, weil diejenigen, die an die Prophezeiung glauben, sich – meist unbewusst – aufgrund der Prophezeiung so verhalten, dass sie sich erfüllt. In der Sozialpsychologie wird dieser Mechanismus so definiert: „The process by which one person's expectations about another become reality by eliciting behaviors that confirm the expectations.“ (Smith/Mackie 2000, S. 94ff.). Dieser soziale Mechanismus spielt in der Stereotypenforschung eine Rolle. Wenn Menschen Situationen als real definie-

Die im Arbeitsleben erfahrene Unsicherheit und Entfremdung führt im Privatbereich zu Selbstentfremdung und zum Bruch mit der Familie (2. Akt, 4.-8. Szene).

6.3.3 Sarkastische Selbstanalyse der entfremdeten beruflichen Identität:
Ich kann mich nicht mit mir abfinden

Der Bruch mit den Familienmitgliedern hat Otto nicht nur sozial, sondern auch räumlich eingeschränkt. Im 3. Akt, 3. Szene, der *Spieglein*-Szene, ist er, wie die Regieanweisung beschreibt, auch äußerlich *weniger, magerer* geworden. Er lebt in der Küche zurückgezogen in einer Ecke. Kroetz setzt hier in Szene, was der Soziologe Negt (2002, S. 255ff.) als Folge von Arbeitslosigkeit beschreibt. Sowohl die Angst vor Arbeitslosigkeit als auch die traumatische Erfahrung des Arbeitsplatzverlustes setzen eine depressive Dynamik in nahezu allen Lebensbezügen in Gang. Individuelle Folgen sind „Verkapselung ins Arbeitslosenschicksal, dass zur Verarmung und Reduzierung des Lebensniveaus führt.“

Im Fernsehen läuft gerade die vom bayrischen Rundfunk ausgestrahlte Sendung *Heiteres Beruferaten* von Robert Lembke, die seit Ende der 1950er Jahre bis 1989 regelmäßig lief.¹⁸⁶ Das war zur damaligen Zeit eine sehr beliebte Sendung, in der ein Rateteam die Berufe von geladenen Gästen erraten musste. Jedes Mitglied im Rateteam durfte so lange einem Gast eine Frage stellen, bis sie mit *Nein* beantwortet wurde. Danach ging das Fragerecht an das nächste Teammitglied weiter. Nach jedem *Nein* warf Lembke ein Fünfmarkstück in ein Sparschwein, das vor ihm auf dem Tisch stand. Je schwerer ein Beruf zu erraten war, desto mehr Geld kam in das Sparschwein; der Erlös ging an eine

ren, sind sie in ihren Konsequenzen real. In den USA zum Beispiel hatten Angehörige der weißen Arbeiterklasse gegenüber Farbigen das Vorurteil, sie seien „Verräter an der Arbeiterklasse“, weil sie als Lohndrücker am Arbeitsmarkt auftraten. Deswegen wurden sie von der Mitgliedschaft in Gewerkschaften ausgeschlossen. Dieses Vorurteil wirkte dann als Prognose, die sich selbst erfüllte: Dadurch, dass Farbige von der Gewerkschaftsmemberschaft ausgeschlossen wurden, waren sie gezwungen, sich als Lohndrücker zu betätigen.

¹⁸⁶ ‘Heiteres Beruferaten’ geht zurück auf die US-amerikanische Game-Show ‘What’s my line?’ Unter den Gästen waren prominente Schauspieler und Künstler wie Marlon Brando und Salvador Dalí. Während eines Besuchs bei BBC in London 1954 erwarb Robert Lembke die Verwertungsrechte an diesem Sendeformat. 1969 war das Quiz mit 75% eingeschalteter Geräte die beliebteste Sendung im deutschen Fernsehen. Neben einem berühmten Gast, der in der vierten Raterunde erschien, hatten drei weitere Teilnehmer durchschnittliche Berufe. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Was_bin_ich%3F (Stand: 25.11.2010)..

gemeinnützige Einrichtung. Zu Beginn jeder Runde musste der Gast angeben, ob er selbstständig oder angestellt war und eine für seinen Beruf typische – nicht allzu verräterische – Handbewegung machen.

Begleitend zu dieser Sendung, die gerade im Fernsehen läuft, setzt Otto sich selbst als Kandidat Otto Meier in einer fiktiven Ratesendung bei Robert Lembke in Szene. Er inszeniert einen Dialog, in dem er ein bitteres, zynisch-sarkastisches Wortspiel mit der eigenen Identität treibt und sich selbst auf ein optimal angepasstes Werkzeug reduziert:

Was bin ich? Ein heiteres Beruferaten mit Robert Lembke. Ich bin ein Arschloch. Wie bitte, was sind Sie? Ich bin ein Arschloch. Gelernt oder ungelernt? Wie Sie wollen, Polsterer hab ich gelernt und bin jetzt angelernter Arbeiter beim BMW und schraub sechzehn Schrauben ein im Fünfhundertfünfundzwanziger. Sie sind Autobauer? Ja. Autoschraubeneinschrauber, Schraubschrauber, Schrauberling, Schraubologe. Sind Sie vielleicht ein Schraubenzieher? Wie bitte? Herr Lembke, ist der Kandidat ein Schraubenzieher? Jawohl, der Kandidat ist ein Schraubenzieher? Wenn Sie bitte, Herr Meier, einmal ihre Hände zeigen. Bitte gern. Hier sehen sie, liebe Zuschauer, die ausgeprägte Schraubhand mit drei Fingern und die andere mit zwei Fingern. Diese Reduzierung ist das Ergebnis der Züchtigung. Die verbliebenen Finger haben die doppelte Größe normaler Finger und werden dem Arbeitsvorgang optimal gerecht. Bitte, Herr Meier, wenn Sie einmal die typische Handbewegung machen würden. (Otto spielt die verkrüppelten Hände und schraubt.) Danke schön. Das Schweindl ist nicht voll geworden. Auf Wiedersehen. Applaus für den Kandidaten Schraubenzieher! (Er applaudiert sich selber.)

(Pause)

(Spricht jetzt vernünftig zu sich) Ich bin ein Arbeiter. A-r-b-e-i-t-e-r! Kein Arzt, kein Rechtsanwalt, kein Steuerberater, kein Minister und kein Fabrikbesitzer.

(Pause)

Ich kann mich nicht mit mir abfinden. Komisch. Ob ich will oder nicht. (Kroetz 1999, S. 51).

Auf die einleitende Frage von Robert Lembke *Was bin ich?*¹⁸⁷ reagiert der Kandidat Otto Meier durch die Selbstbezeichnung *Ich bin ein Arschloch*. Die Rückfrage *Wie bitte, was sind Sie?* zeigt, dass diese Antwort eine für den Berufler unerwartete Reaktion ist. Daraufhin wiederholt Otto die Selbstbezeichnung: *Ich bin ein Arschloch*. Das Rateteam führt nun das Befragungsritual weiter: *Gelernt oder ungelernt?* Otto ist beides: *Wie Sie wollen, Polsterer hab ich gelernt und bin jetzt angelernter Arbeiter beim BMW*. Dann beschreibt er seine jetzige Tätigkeit: *und schraub sechzehn Schrauben ein im Fünfhundertfünfundzwanziger*, das heißt seine tägliche Arbeit besteht aus dem Einschrauben von Schrauben in das Automodell BMW 525, ein Auto der Oberklasse. Diese Beschreibung bringt das Rateteam weiter; Otto Meier ist ein *Autobauer*. Otto bejaht und präzisiert die Beschreibung seiner Tätigkeit durch ein Wortspiel mit Neubildungen: *Autoschraubeneinschrauber, Schraub-schrauber, Schrauberling, Schraubologe*. Daraufhin klären Mitglieder des Teams und der Moderator Lembke, dass diese Beschreibung nur zu einem *Schraubenzieher* passt, der Kandidat also ein Schraubenzieher sein muss: *Ja-wohl, der Kandidat ist ein Schraubenzieher*. Nach dieser Kategorisierung fordert der Moderator Otto Meier auf, seine Hände zu zeigen, die auf das Instrument *Schraubenzieher* reduziert und optimal an den winzigen Ausschnitt in

¹⁸⁷ Die Frage nach der Identität ist in den 1950er und 1960er Jahren auch ein zentrales Thema in Soziologie und Sozialpsychologie. Nach Parsons (1968, zitiert nach Abels 2007b, S. 360f.) hängt der Begriff der Identität und die Frage ‘Wer bin ich?’ eng mit dem der Entfremdung zusammen, unterscheidet sich aber auch davon. Die Verbreitung dieser Begriffe ist in Folge „einer zunehmenden strukturellen Differenzierung der Gesellschaft zu interpretieren, durch die eine zunehmende Pluralisierung der Rollenverpflichtungen des Individuums produziert wird. Das Individuum wird durch die Komplexität der Rollen geistig und sozial überfordert, gerät durch ihre Widersprüche in Konflikt und wird immer häufiger mit der Frage konfrontiert, wer es eigentlich ist.“

Die andere Diskussion Anfang der 1960er Jahre sah die Identität gefährdet durch die technische Rationalität des Kapitalismus, die die Widersprüche und Alternativen des Lebens selbst eindimensionierte. In seinem Buch ‘Der eindimensionale Mensch’ beklagt Marcuse (1964, zitiert nach Abels 2007b, S. 362), dass eine Gesellschaft, die vorgaukelte, dass alles machbar und alles erlaubt ist – vorausgesetzt, es fügt sich in die herrschende Ideologie –, Alternativen eines nicht entfremdeten Lebens schon gar nicht mehr denken ließ. Auf einer „fortgeschrittenen Stufe der Entfremdung“ identifizieren „sich die Individuen mit dem Dasein [...], das ihnen auferlegt wird“, und haben „an ihm ihre eigene Entwicklung und Befriedigung [...]“; das Subjekt, das entfremdet ist, wird seinem entfremdeten Dasein einverleibt“.

einem mechanisierten Produktionsprozesses angepasst sind.¹⁸⁸ Für das Publikum beschreibt der Moderator die Verformung und Verkrüppelung der Hände folgendermaßen: *Hier sehen sie, liebe Zuschauer, die ausgeprägte Schraubhand mit drei Fingern und die andere mit zwei Fingern. Diese Reduzierung ist das Ergebnis der Züchtung. Die verbliebenen Finger haben die doppelte Größe normaler Finger und werden dem Arbeitsvorgang optimal gerecht.* Dann fordert Lembke den Kandidaten Otto Maier auf, *Bitte, Herr Meier, wenn Sie einmal die typische Handbewegung machen würden.* Otto führt vor, wie er mit verkrüppelten Fingern die Schraubbewegungen ausführt.

Die Selbstverachtung in dieser Szene wird durch das öffentliche Vorführen der verkrüppelten Hände und durch das Anpreisen der Verkrüppelung als *gelungene Züchtung* ins Groteske gesteigert; die verformten, verstümmelten Hände wirken bizarr, hässlich und schaurig. Der Mensch Otto Meier erscheint – ähnlich wie Charlie Chaplin in dem Stummfilm *Moderne Zeiten* – zu einem durch Verformung optimal angepassten Werkzeug im mechanisierten Arbeitsprozess geworden zu sein. Drastischer kann die Bewusstwerdung von Selbstentfremdung nicht veranschaulicht werden als in diesem Selbstgespräch, in dem sich Otto als Figur Otto Maier in Szene setzt, reduziert, instrumentalisiert und verstümmelt.¹⁸⁹ Kroetz gestaltet die Szene ganz im Sinne von Marx,¹⁹⁰ der im ‘Kapital’ den Zusammenhang so beschreibt:

¹⁸⁸ Die Entfremdung der Arbeit in der industriellen Produktion ist im Vergleich zum Handwerk und der Manufaktur viel größer. Fromm (1988, S. 54f.): „In Manufaktur und Handwerk bedient sich der Arbeiter des Werkzeugs, in der Fabrik dient er der Maschine. Dort geht von ihm die Bewegung des Arbeitsmittels aus, dessen Bewegung er hier zu folgen hat. In der Manufaktur bilden die Arbeiter Glieder eines lebendigen Mechanismus. In der Fabrik existiert ein toter Mechanismus unabhängig von ihnen, und sie werden ihm als lebendige Anhängsel einverleibt.“

¹⁸⁹ Nach Werlein (1981, S. 305) hängt für Marx/Engels die Erscheinungsform der Entfremdung mit der Grundstruktur der kapitalistischen Produktion zusammen: „Der Produktionsprozeß beherrscht die Menschen, der Mensch nicht den Produktionsprozeß. (Marx 1890: 95) Die Gesetze ihres eigenen Tuns stehen den Menschen als ‘blinde Macht’ (Marx 1894: 828), als ‘fremde, sie beherrschende Naturgesetze’ (Engels 1878: 264) gegenüber. Die Produkte ihrer eigenen Arbeit verselbständigen sich, führen ein Eigenleben, bewegen sich nach eigenen Gesetzen.“

Fromm (1988, S. 54) betont hierzu: „Marx’ Ziel richtet sich auf die Befreiung des menschlichen Wesens durch die Wiederherstellung der nicht entfremdeten und daher freien Tätigkeit aller Menschen, auf eine Gesellschaft, die den Menschen und nicht die Herstellung von Dingen zum Zweck hat und in der der Mensch aufhört, eine verkrüppelte Mißgeburt zu sein und ein voll entwickeltes Wesen wird.“

Innerhalb des kapitalistischen Systems vollziehen sich alle Methoden zur Steigerung der gesellschaftlichen Produktivkraft [...] auf Kosten des individuellen Arbeiters; alle Mittel zur Entwicklung der Produktion schlagen um in Beherrschung- und Exploitationsmittel des Produzenten, verstümmeln den Arbeiter in einen Teilmenschen, entwürdigen ihn zum Anhängsel der Maschine. (Marx 1867 [1970-1972], S. 674).

Die Übereinstimmung der Marx'schen Beschreibung mit der Szene *Spiegeln* geht bis in den Wortlaut: Otto erkennt sich als extrem reduziert, verkrüppelt und sinnlosen, verarmten und instrumentellen Verhältnissen ausgesetzt; und er verachtet sich dafür. (Siehe Kapitel 3.1.1).

Diese groteske Selbstinszenierung (zur Darstellung von Entfremdungsformen siehe Kapitel 2.6) gestaltet Otto – ähnlich wie im 1. Akt, 4. Szene – sprachlich sehr versiert: Den Moderator Lembke lässt er in einer elaborierten Standardsprache sprechen, unter Verwendung formaler Höflichkeitsformeln und fachsprachlicher Lexik bei der Beschreibung von Otto Maiers Verkrüppelung wie *Reduzierung, Ergebnis von Züchtung, dem Arbeitsvorgang optimal gerecht werden*. Sich selbst lässt Otto dialektal gefärbt sprechen und zur Selbstcharakterisierung verwendet er das sehr derbe Schimpfwort *Arschloch*. Der Wechsel zwischen sozial unterschiedlichen Ausdrucksweisen (Fernsehmoderator versus Hilfsarbeiter) belegt wieder Ottos sprachliche Versiertheit, die in scharfem Kontrast steht zu der in der Szene zum Ausdruck gebrachten Selbstverachtung.¹⁹¹

¹⁹⁰ Vgl. dazu Fromm (1988, S. 49-60). Ein wichtiger Aspekt der Entfremdung betrifft das Verhältnis des Arbeiters zu den Produkten seiner Arbeit. Arbeit wird bei Marx als Teil der menschlichen Natur betrachtet, die den Menschen entäußert, weil die Erfahrung von Arbeit als etwas, was dem Menschen äußerlich ist, instrumental angewandt wird und sein Ziel weder in sich trägt noch als Teil des menschlichen Wesens angesehen werden kann. Diese Vorstellung von der Entäüßerung der Arbeit in das Produkt lässt das Produkt zu einem Gegenstand werden, der Gewalt über den Menschen gewinnt. Somit beinhaltet die Vorstellung von der Entäüßerung der Arbeit den Begriff Verdinglichung. Verdinglichung bedeutet bei Marx, dass etwas, was kein Ding ist, in ein Ding verwandelt wird, und dass etwas, das kein Ding ist, als ein Ding behandelt wird. Darauf beruht das Problem: Im System der Warenwirtschaft, wo die Menschen zur Ware werden, herrscht die Tendenz, nicht nur alles als Ware zu behandeln, sondern die Waren, die in unmittelbarem Sinn dieses Wortes Dinge sind, als Ding zu behandeln und allem den Charakter von Dingen zu geben. Marx zufolge ist die Tendenz zur Verdinglichung das Ergebnis der Entfremdung.

¹⁹¹ Kroetz „baut ganz auf die Sprache der Figuren, zum Beispiel in den Monologen in *Mensch Meier*“ (Aust 1989, S. 331).

Das Ratespiel ist mit dem Erraten des Berufs *Schraubenzieher* und dem Vorführen der schraubenziehertypischen Eigenschaften beendet. Die Äußerung des Moderators *Das Schweindl ist nicht voll geworden* zeigt, dass das Spiel für das Rateteam leicht und die berufliche Tätigkeit Otto Meiers schnell erkannt war. Bei der Verabschiedung aus dem Ratespiel applaudiert sich Otto selber und steigt aus dem Selbstgespräch aus. Dann folgt die Selbsterkenntnis *Ich bin ein Arbeiter. A-r-b-e-i-t-e-r! Kein Arzt, kein Rechtsanwalt, kein Steuerberater, kein Minister und kein Fabrikbesitzer*, eine Erkenntnis, die er nicht akzeptieren kann: *Ich kann mich nicht mit mir abfinden. Komisch. Ob ich will oder nicht*. Damit bringt er das Drama seines Lebens auf den Punkt: Er kann seine soziale Position nicht akzeptieren, weiß um seine vielen Talente, träumt von einem höheren Sozialstatus und scheitert daran.¹⁹²

Der Literaturwissenschaftler Aust sieht das Drama der Kroetz'schen Figuren so: Sie „beginnen den Grund für Entfremdungserscheinungen und Ichverlust zu erkennen und machen sich auf die Suche nach den ‘verschütteten’ Lebenswerten.“¹⁹³

In der im Folgenden analysierten Szene (3. Akt, 6. Szene) bringt Otto sein Erleben der Selbstentfremdung auch sprachlich auf den Begriff. Die Szene besteht aus einem Gespräch zwischen Vater und Sohn, in dem der Vater von der Tätigkeit als Arbeiter abrät mit dem Argument, dass Arbeiter ein schlechtes Sozialprestige haben und unbefriedigende Arbeiten erledigen müssen. In diesem Zusammenhang charakterisiert Otto sein inneres Befinden, das aus seiner unbefriedigenden beruflichen und sozialen Position resultiert, so:

OTTO Ich tät schon heraus wolln aus meiner Haut, wenn ich es könnt.
(Pause) Das is keine Ausred. Mir is, als wenn ich in einem Loch stehn tät, und ich will hinaufsteign, wo es hell wird, zehn Meter über mir.

¹⁹² In der achten Phase des Identitätskonzepts von Erik H. Erikson (zitiert nach Abels 2007b, S. 373) heißt es: „dem reifen Erwachsenenalter geht es darum, das zu sein, was man geworden ist, was heißt, seine bisherige Entwicklung zu akzeptieren, und zu wissen, dass man einmal nicht mehr sein wird. Der Kernkonflikt der Identität in dieser Phase heißt deshalb Integrität vs. Lebenskel“. Ottos Konfliktlösung tendiert in Richtung ‘Lebenskel’. Vgl. dazu auch Kapitel 3.3.1. Ottos zynisches Spiel mit seiner Rolle als Arbeiter, seine Ablehnung führt ihn in Allmachtsphantasien, deren Konsequenzen er durch völlige Isolation zu tragen hat.

¹⁹³ Vgl. Aust (1989, S. 329f). Kroetz zeigt von ‘Oberösterreich’ über ‘Das Nest’ zu ‘Mensch Meier’ eine Entwicklung von typischen Repräsentanten des sozialen Durchschnitts zu Individuen, in dem er die sozialpsychologische Charakteristik der ‘kleinen Leute’ darstellt.

Aber da is nirgends ein Griff und alles glatt. (Lacht) Wenn ich ein bißl zuviel trink, dann möcht ich eine Rasierklingen nehmen und mich von obn bis unten aufschlitzn, und dann hab ich die Idee, aus der Haut steigt ein anderer heraus, der eigentlich ich bin und dem bloß der Weg versperrt war.

LUDWIG Der Froschkönig.

OTTO Machst dich lustig über deinen Vater?

LUDWIG Nein.

OTTO Das macht nix. Ich möcht, daß dir das erspart bleibt. Der Mensch braucht was, woran er sich erkennt, weil er drauf stolz sein kann. (Pause)

(Kroetz 1999, S. 56).

Mit der Metapher *Ich tät schon heraus wolln aus meiner Haut, wenn ich es könnt* bringt Otto den Ich-Verlust und das Leiden unter der nicht-möglichen Selbstverwirklichung sehr klar auf den Punkt: Er steckt in der falschen Haut, will ausbrechen, kann aber nicht. Dann expandiert er die Metapher zu zwei Illustrationen: In der ersten sitzt er in einem tiefen dunklen Loch, sieht das helle Licht zehn Meter über sich, will hinaufklettern, doch es gibt keine Klettergriffe: *Mir is, als wenn ich in einem Loch stehn tät, und ich will hinaufsteign, wo es hell wird, zehn Meter über mir. Aber da is nirgends ein Griff und alles glatt. (Lacht)*. In der zweiten, die ihm immer dann vor Augen kommt, wenn er berauscht ist, setzt er die Metapher wörtlich um: *Wenn ich ein bißl zuviel trink, dann möcht ich eine Rasierklingen nehmen und mich von obn bis unten aufschlitzn, und dann hab ich die Idee, aus der Haut steigt ein anderer heraus, der eigentlich ich bin und dem bloß der Weg versperrt war*. In diesem Bild schneidet er sich von oben bis unten auf und ermöglicht dem zweiten Ich, seinem ‘eigentlichen Ich’, dem der Ausgang durch den äußeren Panzer bisher verwehrt war, das Hervortreten. In diesem Bild führt Otto vor, dass er andere Potenziale hat, als die, die er bisher zeigen konnte. Die Umstände haben ihn daran gehindert, das zu werden, was er hätte werden können.

Auch hier setzt Kroetz marxistisches Gedankengut und Aspekte des Entfremdungskonzepts szenisch um. Nach Fromm (1963, S. 365) gehört zum marxistischen Begriff der Entfremdung, dass der Mensch in Wirklichkeit nicht das ist, was er potenziell ist, oder, anders ausgedrückt, dass er nicht ist, was er sein sollte, und dass er sein sollte, was er sein könnte. An anderer Stelle schreibt

Fromm, dass der Mensch im Zustand der Entfremdung glaubt, dass seine Gedanken echt und das Ergebnis seiner eigenen Denktätigkeit seien, dass er der Urheber seiner Gedanken, Gefühle und Handlungen sei, während sie in Wirklichkeit von objektiven Kräften bestimmt werden, die hinter seinem Rücken wirken (vgl. Fromm 1963, S. 107). Diese Vorstellungen spielen in den beiden Bildern eine Rolle. Wonach Entfremdung als psychische Krankheit gesehen wird, der Mensch als in einem Panzer gefangen und unfähig seine eigene Identität zu erfahren. Dazu muss er erst aus sich heraustreten (vgl. Fromm 1981, S. 45-54).

Die bildlichen Darstellungen des Vaters und sein Versuch, die Selbstentfremdung aufzulösen, liegen für den Sohn Ludwig im Bereich des Märchenhaften: *Der Froschkönig*. Aus Ludwigs Perspektive träumt Otto von einer plötzlichen und glücklichen Verwandlung wie im Grimm'schen Märchen *Der Froschkönig*, in dem ein Königssohn von einer bösen Hexe in einen Frosch verzaubert wird. Nur durch den Kuss einer schönen Königstochter kann er erlöst werden. Aus Ludwigs Sicht ist der Vater ein Träumer, der sich eine unwirkliche, märchenhafte Lösung seines Ich-Verlusts herbeisehnt.

6.3.4 Zusammenfassung

Kroetz zeigt in der Szene *Im Biergarten* Familie Meier, die in bescheidenem Ausmaß an der Konsumgesellschaft teilzunehmen und ihre kleinbürgerliche Idylle zu leben versucht. Doch seit in der Firma Entlassungen vorgenommen und die Bedingungen der Produktion verschärft werden, beschäftigt Otto sich mit zunehmender Intensität mit der drohenden Arbeitslosigkeit. Obwohl Martha ihn mit allgemeinen Formeln (dass er als Mann in den besten Jahren nichts zu befürchten hat) zu beruhigen versucht, bestimmt die Angst vor Arbeitslosigkeit immer mehr sein Handeln. Zunächst versucht er durch Überanpassung an die verschärften Arbeitsbedingungen seinen Arbeitsplatz zu sichern, obwohl er insgeheim weiß, dass ihn das vor der Entlassung nicht schützen kann. Die Angst vor sozialem Abstieg und sozialer Stigmatisierung treibt ihn so weit, dass er seine Beziehung zu Martha aufs Spiel setzt. In der Szene *Kassensturz* wird ein banaler, alltäglicher Vorfall zum Auslöser: Er weist ihr, die ohne eigenes Verschulden den Vorfall auslöst, die Schuld am vermeintlichen Verlust seines sozialen Images zu und sagt sich von ihr los.

Aus Angst, sein soziales Ansehen zu verlieren,¹⁹⁴ handelt er rücksichtslos, panisch und selbsterstörerisch. Die Unsicherheit und Entfremdung im Arbeitsbereich führt zum Bruch mit der Familie, zur Selbstentfremdung und schließlich zur völligen Isolation. Mit der sarkastischen Selbstanalyse in der Szene *Spieglein* (3. Akt, 3. Szene) stellt Kroetz Ottos Selbstentfremdung durch offene Ablehnung der Arbeiter-Identität dar, die er im Gespräch mit dem Sohn (3. Akt, 6. Szene) mit der sprachlichen Metapher ‘in der falschen Haut stecken’ auf den Begriff bringt.

Ottos Gefühl in der falschen Haut zu stecken, weist im Sinne Marx symbolisch auf ein ‘falsches’, ein entfremdetes Bewusstsein. Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung wird hervorgehoben, dass Otto an Entfremdung leidet. Buddecke (1981, S. 156) stellt dazu fest:

Otto leidet, und zwar an nichts anderem als der vierfachen Entfremdung, die Marx für den Arbeiter festgestellt hat: an der Entfremdung von seiner Arbeit und von deren Produkt (‘Wo findet eine Erkennung statt am Eigenen?’), von seinen Mitmenschen und von sich selbst (‘ich möchte [...] mich von oben bis unten aufschlitzen, und dann hab ich die Idee, aus der Haut steigt ein anderer heraus, der eigentlich ich bin und dem bloß der Weg versperrt war’).

Und Töteberg (1985b, S. 293) verallgemeinert:

Die Versachlichung und Entpersönlichung der Sozialbeziehungen, der technisch-rationalisierte Arbeitsalltag zwingt dem Menschen der Industriegesellschaft eine fragmentarische Existenzweise auf, deren Defizite an Sinngebung und Selbstverwirklichung Kroetz [...] im Kleine-Leute-Milieu aufgespürt hat.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Die gesteigerte Angst vor dem Verlust des sozialen Images hat nach Goffman (1986, S. 32) mit dem niedrigen Sozialstatus des Betroffenen zu tun: „Der Volksmund schreibt der Oberschicht ein großes Maß an Gelassenheit zu. Wenn etwas an diesem Glauben daran ist, dann mag dies an der Tatsache liegen, daß jemand aus der Oberschicht sich meist in Begegnungen befindet, in denen er die anderen Teilnehmer auf Grund ihrer Klassenzugehörigkeit übertrifft. Der Teilnehmer mit hohem Rang ist oft in bestimmter Hinsicht von dem unabhängig, was die anderen von ihm halten, und betrachtet ein arrogantes Verhalten als angemessen. Er hält an einem bestimmten Image fest, unabhängig davon, ob die Begegnung dieses Image fördert. Auf der anderen Seite sind diejenigen, die der Macht eines anderen ausgeliefert sind, meist sehr an seiner Wertschätzung interessiert oder an der Wertschätzung anderer in seiner Gegenwart, und so wird es ihnen schwer fallen, ein auch nur geringfügig falsches Image aufrechtzuerhalten, ohne verwirrt zu werden und ohne sich zu entschuldigen.“

¹⁹⁵ Edgar im Stück ‘Nicht Fisch nicht Fleisch’ fand früher in der Arbeit ein ‘Wohlgefühl’. Jetzt ist er degradiert zum *Knöpferldrucker*: „Er vertritt eine Handwerkerideologie, nach der ein Produzent vollständig über sein Produkt bestimmen muß, um sich damit identifizieren zu können.“ (Töteberg 1985b, S. 293).

Aus soziologischer Sicht sind die Folgen der falschen Selbsteinschätzung, „ein starkes Auseinanderklaffen zwischen Zurechnung und Realisierungschancen“, die „gravierende [...] Konflikte produziert“ (Wohlrab-Sahr zitiert nach Schroer 2001, S. 413). Dazu nimmt Schroer (ebd.) folgendermaßen Stellung:

[...] Enttäuschungen [sind] vorprogrammiert, die durchaus in Wut und Haß umschlagen können. Wem permanent suggeriert wird, er brauche nur zuzugreifen, er habe die freie Auswahl,¹⁹⁶ in seinem Alltag, aber feststellen muß, dass ihm nur ein verschwindend geringer Bruchteil des Überflusses an großen Autos, attraktiven Berufen und schönen Frauen zur Verfügung steht, der mag noch lediglich frustriert sein. Wem dies aber auch noch als individuelles Versagen zugerechnet wird, der ist womöglich anfällig für einfache und schnelle Lösungen seiner Probleme.

Der Sohn Ludwig folgt nicht dem Weg des Vaters, der – so Aust (1989, S. 331) – „nicht aus seiner Haut kann“ und an seinem „unbefriedigt gebliebenen Drang nach ‘Besserem’, nach sozialem Aufstieg“ zugrunde geht. Ludwig geht, ebenso wie Martha, einen eigenen Weg.

6.4 Neue Art der sozialen Einbindung im Kontrast gegen das Alte

6.4.1 Loslösung aus dem Hausfrauen-Modell und Absage an die Traumwelt

Während Otto nach dem Zusammenbruch der Familie zusehends verkümmert, gelingt Martha eine neue Entwicklung.¹⁹⁷ Nachdem ihr Traum von der kleinbürgerlichen Idylle geplatzt ist¹⁹⁸ und sie sich nach dessen Gewaltausbruch von

¹⁹⁶ Vgl. dazu auch die soziologische Sicht Baumanns (zitiert nach Schroer 2001, S. 420f.): „Wahlfreiheit in bezug auf die Person, die man gern werden würde (in den Geschäften werden immer neue Bausätze zur Konstruktion von Persönlichkeit angeboten), Wahlfreiheit hinsichtlich Freuden, die man gern genießen würde, Wahlfreiheit hinsichtlich der Bedürfnisse, die man gern suchen, zu seinen eigenen machen und befriedigen würde. Wahlfreiheit war zu einem Wert an sich geworden die Sicherheit zum höchsten Wert.“

¹⁹⁷ Kroetz lässt, so Kässens (1985, S. 276), „Otto Meier aus der Identitätskrise nicht zu einem neuen Bewußtsein finden. Während Otto mit der Auflösung der Familienbande an Kraft und Überlebenswillen verliert, gewinnt Martha durch ihre individuelle Entwicklung an Selbstständigkeit.“

¹⁹⁸ Vgl. dazu Beier (2001, S. 48): „Wenn die Kleinfamilie also tatsächlich der Hort der Liebe und Harmonie ist, wie von den Ideologen des Geschlechtscharakters behauptet, so muß diese Idylle eher fragiler Art sein. Denn was die Ideologie verschweigt, nämlich [...] die finanziell schwierige Situation der Familien mit all ihren Implikationen (zum Beispiel be-

ihrem Mann getrennt hat, wohnt sie zur Untermiete in einem kleinen Zimmer. Sie hat Arbeit als angelernte Verkäuferin in einem Kaufhaus gefunden.

Bei einem Treffen mit Otto in einem *kleinen Café* (3. Akt, 4. Szene) gesteht sie ihm die Schwierigkeiten in ihrer neuen Lebenslage; die Arbeit ist anstrengend und unbefriedigend, Mut gibt ihr nur die Hoffnung auf eine Versetzung und Beförderung. Als Otto ihr anbietet zu ihm nach Hause zurückzukehren, lehnt sie allerdings ab. Sein Angebot enthält folgende Aspekte:

- Es basiert auf dem traditionellen Familienmodell mit getrennter Arbeitsteilung, in der der Mann für die Familie sorgt und die Frau keiner Erwerbsarbeit nachgeht. Ihr Aufgabenbereich ist auf Hausarbeit beschränkt:¹⁹⁹ *komm zurück, es is alles wie früher [...] Bei mir brauchst nicht arbeiten.*
- Es ist verbunden mit einem emotionalen Neuanfang: *Und wenn man ganz von vorne anfangt? [...] Gemeinsam. Mein ich.*

Martha schlägt beides aus. Im Vergleich zum Eheleben zieht sie das jetzige Arbeitsleben vor; obwohl sie *die Arbeit bisher nie gern gmacht* hat, ist diese Arbeit *besser wie das andere daheim*. Weder das Eingebundensein in die traditionelle Rolle als Ehe- und Hausfrau noch ein gemeinsamer Neuanfang bieten ihr die Möglichkeit der individuellen Entwicklung. Die Absage an die Alte und die Entscheidung für eine neue Existenzweise bringt sie mit der Formel *Früher is früher und heut is heut* auf den Punkt; sie drückt den endgültigen Schnitt zwischen dem Leben vorher und dem Leben nachher aus. Auf dem neuen Lebensweg ist die Erwerbstätigkeit der zentrale Bezugspunkt (siehe Kapitel 3.1.2).

Marthas Widerstand gegen Ottos Überredungsversuche und ihre Willensstärke werden in der späteren Szene *Abschied* (3. Akt, 7. Szene) noch deutlicher. Sie bleibt bei ihrer Entscheidung für den schweren Weg in ein neues Leben.

ruflicher Druck, Frustration unterschiedlicher Art bei Frauen und Männern usw.), muß zwangsläufig auch Einfluß auf die ‘Idylle’ der Kleinfamilie haben, und diese, wenn sie denn vorhanden ist, brüchig machen.“

¹⁹⁹ Neef (1988, S. 107): „Gut verdienende Facharbeiter [drängen] mehr denn je darauf, ihre Frauen von jeglicher Erwerbstätigkeit freizustellen, damit sie sich intensiver der Wohnung und den Kindern widmen [können].“ Vgl. Gernert (1993, S. 80); vgl. auch Lüttke (1978, S. 335).

Die Aufkündigung ihrer Ehe bedeutet gleichzeitig die Aufkündigung der traditionellen weiblichen Rolle.²⁰⁰

OTTO Und wie gehts jetzt weiter?

MARTHA Ich soll im nächsten Monat in andere Abteilung kommen.

OTTO Keinen vernünftigen Gedanken, der Mensch. Das mein ich nicht.

MARTHA Aber mir ist es wichtig.

OTTO Hast nie eine Sehnsucht nach daheim?

MARTHA Doch.

OTTO Brauch dich.

MARTHA Stimmt ned. Du bist ein sauberer Mensch und machst nicht viel Arbeit. Und der Ludwig, der hat in der letzten Zeit eh bloß noch Mäuschen gespielt und sich sogar die Unterhosn selber waschn wolln, wenn ich es lassn hätt. Wenn aber alle weg sind, ist die Hausarbeit sinnlos.

OTTO Die Frau mit dem schlechten Gewissen, das bist jetzt, gell!

MARTHA Das tät dir passn. Ganze Vormittage bin ich dagsessen und hab plärrt wie ein Schoßhund, ned wegn was, da war ja nix, sondern ich hab mich einfach hingsetzt an Küchentisch nach die notwendigen Arbeiten und drauf gewartet, daß jetzt gleich die Tränen kommen werd'n, verstehst? (Sie lacht.) Jetzt tätns mir ganz schön was erzähl'n im Geschäft, wenn ich mich hinsetzn tät und plär'n, weil ich ein Geld verdienen muß zum Leben.

OTTO Hast überhaupt keine Lieblichkeit mehr. Redst wie ein Mann.

MARTHA Dann suchst dir eine Frau.

(Kroetz 1999, S. 59).

²⁰⁰ Die vermeintlich aus Liebe heiratende Kleinbürgerin widmet sich ihrer 'Natur' gemäß fürsorglich dem Ehemann, dem Haushalt und den Kindern. Tatsächlich geht es darum, ein Frauenbild zu propagieren, das analog zu bürgerlichen 'Tugenden' wie Fleiß, Sparsamkeit und Ordnung zur „psychische[n] Zurichtung der Frauen als einer Person ohne Ich“ beiträgt (Duden 1977, S. 125)

Die Differenz zwischen Marthas und Ottos Perspektive wird gleich zu Beginn des Abschnitts deutlich. Ottos Frage *Und wie gehts jetzt weiter?* bezieht Martha auf die anstehende berufliche Veränderung (*Ich soll im nächsten Monat in andere Abteilung kommen*), während Otto die Frage auf die gemeinsame Zukunft bezieht. Otto hat kein Interesse an Marthas Arbeitssituation, für sie jedoch hat sie Priorität (*Aber mir ist es wichtig*). Darauf wechselt Otto das Thema: *Hast nie eine Sehnsucht nach daheim?*, und nachdem Martha die Frage bejaht hat (*Doch*), drängt er: *Brauch dich*. Martha versteht Ottos Äußerung im Rahmen ihrer Hausfrauenrolle, das heißt, dass er sie als Haushälterin braucht. Das weist sie zurück (*Stimmt ned*) und begründet ihre Meinung durch: *Du bist ein sauberer Mensch und machst nicht viel Arbeit. Und der Ludwig, der hat in der letzten Zeit eh bloß noch Mäuschen gespielt und sich sogar die Unterhosn selber waschn wolln, wenn ich es lassn hätt. Wenn aber alle weg sind, is die Hausarbeit sinnlos*. Diese Begründung ist interessant: Da aus ihrer Perspektive sowohl Otto als auch Ludwig fähig sind, alleine zu leben, ist ihre Rolle als Hausfrau *sinnlos* geworden. Sie stellt ihre herkömmliche Rolle in der Familie in Frage, in der sie sich (wie in den ersten Szenen dargestellt) den täglichen Aufgaben (putzen, waschen, nähen, einkaufen) mit einer hohen Arbeitsethik gewidmet hatte.²⁰¹ In dieser Rolle hatte sie früher ihre Identität gefunden und konnte an der Vorstellung einer heilen kleinbürgerlichen Welt festhalten.²⁰² Aus ihrer jetzigen Perspektive ist die Hausfrauentätigkeit *sinnlos* und leer, da sie reduzierte, entfremdete Arbeit ist. Das beschreibt Martha mit *Ganze Vormittage bin ich dagessen und hab plärrt wie ein Schoßhund, ned wegn was, da war*

²⁰¹ Beier (2001, S. 43): Diese durch das Kleinbürgertum entwickelte Form der „geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung [postuliert] die völlige Trennung männlicher und weiblicher Tätigkeitsbereiche als natürliche Existenz. [...] ‘Männliche’ Leistung [manifestiert] sich demnach im öffentlichen Raum des Arbeitskraftverkaufes, ‘weibliche’ Leistung in der privaten Sphäre der Wohnung.“ Vgl. Horkheimer (1936 [1988], S. 43); vgl. dazu auch Schlumbohm (1983).

²⁰² Schildt (1993, S. 128) stellt fest: „Die Hausfrauenarbeit [ist] nicht übermäßig schwer, sie [ist] relativ sauber, vergleichsweise abwechslungsreich, und sie [ist] selbstbestimmt und angesehen. Beier (2001, S. 53) widerspricht dem jedoch: „Das Problematische solcher Feststellungen besteht darin, daß es sich letztendlich um eine im allgemeinen euphemistische Darstellung der kleinbürgerlichen Form geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung handelt, wobei weder die existentiellen Schwierigkeiten der ‘Nur-Hausfrauen’ noch ihr individueller Umgang mit ihren reduzierten Tätigkeiten thematisiert werden. Ferner bleibt bei Schildt unbeachtet, daß Hausarbeit gar nicht als Arbeit anerkannt wird. Was allenfalls gesellschaftlich angesehen ist, ist die individuelle Einengung der Frauen auf die Funktion der Haus- und Ehefrau sowie Mutter.“

ja nix, sondern ich hab mich einfach hingsetzt an Küchentisch nach die notwendigen Arbeiten und drauf gewartet, daß jetzt gleich die Tränen kommen werden, verstehst? (Sie lacht.) Die Nutzlosigkeit ihres früheren Hausfrauendseins drückt sie aus durch das tägliche Warten auf den erlösenden Tränenausbruch (*plärrt wie ein Schoßhund*) und deckt damit das frühere Leben als Scheinidylle auf, als äußerst quälend und durch Einsamkeit und Leere geprägt.

Marthas offene und drastische Entzauberung der Hausfrauenidylle ist für Otto schockierend ebenso wie ihre Ausdrucksweise, die nicht mehr seinen Vorstellungen von Weiblichkeit entspricht: *Hast überhaupt keine Lieblichkeit mehr. Redst wie ein Mann.* Ottos Sicht basiert auf einer Geschlechtscharakterideologie, in der die Frauen aus der Perspektive der Soziologin Frevert (1995, S. 119) harmonisch verklärt und durch Gefühle und Eigenschaften charakterisiert werden wie Liebe, Geduld, Aufopferung, die sie angeblich kennzeichnen und prädestinieren, die Gegebenheiten einer „feindlichen“ Berufswelt auszugleichen. Da Martha nicht mehr bereit ist, solche Eigenschaften zu verkörpern, erscheint sie Otto auch nicht mehr *lieblich* bzw. weiblich. Auf ihrem Weg in die Berufswelt hat sie Härte, Zähigkeit und Durchhaltevermögen entwickelt, Eigenschaften, die für Otto *männlich* sind. Als sie ihm vorschlägt sich eine Frau zu suchen, die in seine Vorstellung passt, kündigt sie endgültig eine Beziehung auf, in der sie auf ein geschlechtliches Rollenschema festgelegt war, das sie eingezwängt und unselbstständig gehalten hat. Um die emotionale Leere zu kompensieren, hat sie sich mit den von den Medien vermittelten bürgerlichen Ideologien *sich selbst vergessen und für die andern da sein* (vgl. 1. Akt, 3. Szene) emotional zu bereichern versucht.

Marthas Ausbruch aus der traditionellen weiblichen Eherolle ist ein individueller Prozess, der Stärke und Durchhaltevermögen erfordert und „bei dem sich die Art des Eingebundenseins des Individuums in die Gesellschaft verändert“ (Kippele 1998, S. 15). Kroetz selbst bewertet seine „Frauengestalten, als starke, belastbare Frauen, solche, die auch privat eine gewisse Brutalität, Härte haben.“²⁰³ Das wird in ‘Mensch Meier’ deutlich sichtbar. Mit der Aufkündigung der Ehe treibt Martha die Vernichtung Ottos voran, der jetzt jeden Halt verloren hat: *Warst mein Schutz, und jetzt bin ich nackt* (Kroetz 1999, S. 58).

Nach Töteberg (1985b, S. 289) zeigt sich in Marthas Entscheidung, „die Lebensgemeinschaft aufzukündigen, eine Härte, die, wie nur selten in einem Kroetz-Stück, zur radikalen Bloßstellung einer Bühnenfigur führt“.

²⁰³ Kroetz zitiert nach Barth (1982), in Töteberg (1985b, S. 289).

Zusammenfassend ist zu sagen, dass, während Otto an der geschlechtsspezifischen Eherollenaufteilung festhält, sich Martha für eine eigenständige berufliche Entwicklung entschieden hat. Damit eng verknüpft ist ihr neuer Blick auf die frühere Hausfrauenrolle. Das hat schwere Folgen für Otto. Er wird jetzt mit dem Bild einer selbstständigen Frau konfrontiert, das in seiner Vorstellung keinen Platz hat. Für ihn steht weiterhin außer Frage, dass der Mann der Ernährer der Familie ist, die Frau den Haushalt führt. Mit Marthas Entscheidung brechen zwei Grundpfeiler seines bisherigen Lebens weg: Durch die drohende Arbeitslosigkeit kann er jeden Augenblick die Rolle des Familienernährers verlieren,²⁰⁴ und durch Marthas Ausbruch aus der weiblichen Eherolle hat er die Gewissheit seiner männlichen Rolle eingebüßt. Martha kann sich erst mit dem Rollenwechsel zur berufstätigen Frau von der familiären „Versorgungsbindung“ befreien; sie hat die Fähigkeit entwickelt „sich frei gegen ein Muster zu entscheiden, das traditionell ihre Rolle prägte“ (Abels 2010b, S. 233).²⁰⁵

6.4.2 Der schwere Weg in die Eigenständigkeit: realistische Einschätzung eigener Fähigkeiten und äußerer Möglichkeiten

Im Gespräch mit Ludwig (3. Akt, 9. Szene) schildert Martha den schweren Weg in die Eigenständigkeit. Mit ihrer Entscheidung für „eine neue Art der sozialen Einbindung“ ist sie gezwungen, ihren Wert auf dem Arbeitsmarkt realistisch einzuschätzen.²⁰⁶ Sie wird sich ihres Mangels an berufsbezogenen Voraussetzungen (keine Schul- und Berufsausbildung) bewusst und erlebt, dass die neue Eigenständigkeit mit erheblichen Anstrengungen und persönlichem Leid verbunden ist, so dass sie immer wieder in Versuchung kommt, in

²⁰⁴ Töteberg (1985b, S. 288): „Als Ernährer beansprucht der Mann die Stellung als Familienoberhaupt; erst die Arbeitslosigkeit läßt das Selbstbewußtsein brüchig werden und stürzt ihn in eine Identitätskrise.“

²⁰⁵ Vgl. dazu Abels (2010b, S. 227ff.): Gesellschaftliche Veränderungen haben Auswirkungen auf Zusammensetzung, Funktionen und Leitbilder der Familie. Die Familie der vorindustriellen Zeit war auch eine Wirtschaftsgemeinschaft, während in der modernen Industriegesellschaft die Aufgaben der Familie sich weitgehend auf Kindererziehung, Haushaltsführung und Gestaltung der Lebensgemeinschaft beschränken. Konkurrenzkampf und Leistungsdruck sind der Arbeitswelt zugeordnet.

²⁰⁷ Beck (1986, S. 206) unterscheidet soziologisch Individualisierung nach mehreren Dimensionen und spricht von einer „dreifachen Individualisierung“. Siehe dazu auch Kapitel 3.1.3.

ihr altes Familienleben zurückzukehren. Die Schwierigkeiten auf dem Weg zur Selbständigkeit werden im folgenden Ausschnitt deutlich:²⁰⁷

MARTHA Für die Firmen bin ich eine alte Frau, die keinen Beruf hat. (Lacht) Wenn mich der Kaufhof ned gnommen hätt, in die Schuhabteilung ...

LUDWIG (lacht)

MARTHA Ich verkauf den ganzen Tag Hausschuh. Ich hab „meinen“ Tisch, und dafür bin ich verantwortlich, an die Kasse darf ich noch nicht. Aber das soll kommen, wenn ich mich als zuverlässig erweis. (Pause) Manchmal tät ich am liebsten aufstehn und sofort heimgehn.

LUDWIG Dann geh ich auch.

MARTHA (nickt) Wenn ich keine Kraft mehr hab, weil ich es nicht schaff. (Lacht) Eigentlich is es keine schwere Arbeit. Ich hab bloß meinen Tisch, da steh ich dran, richt ein bißl herum, daß es ordentlich ausschaut und zum Kauf einladet, wie man sagt. Wenn er was fragt, dann geb ich ihm Auskunft, wenn er was kauft, dann pack ich es ein und bring es zur Kasse. Wenn viel verkauft wird, geh ich in Keller und hol Nachschub. Und neue Ware kommt einmal im Monat. (Sie weint.)

LUDWIG Geh wieder heim, Mama!

MARTHA Jemand wie ich, der sollt da bleibn, wo er gwohnt is. Das hab ich nicht gwußt. Manchmal steh ich da und zitter am ganzn Leib. (Pause) Ich bin nix gwohnt. Das is es. Wo es ganz einfach sein tät. Nicht einmal die Größen sind eine Schwierigkeit. Bei Hausschuh is da kein Problem. Eine halbe Nummer größer wie normal. (Sie lächelt.) Am Abend sitz ich da, wie wenn ich den ganzn Tag einen Marathonlauf gmacht hätt. (Pause).

(Kroetz 1999, S. 61).

Hier schildert Martha den Weg einer in der traditionellen weiblichen Rolle sozialisierten und gering qualifizierten Frau in die ökonomische Selbstständigkeit. Ihre jetzige Tätigkeit entspricht nicht ihren Wünschen, es ist *kein Le-*

²⁰⁷ Rosenbaum (1996, S. 374) weist darauf hin, dass Kleinbürgerinnen aufgrund ihrer Sozialisation „das Leben außerhalb der Familie als undurchdringlich und bedrohlich [empfinden]. Insofern [stellt] die Familie auch für die [...] Frau, wenn auch aus anderen Motiven als für den Mann, einen Schutzbezirk, den ruhenden Pol ihres Daseins dar“.

ben, wie man es sich vorstellt. Doch zu einem besseren Leben fehlen ihr die Voraussetzungen, außerdem ist sie zu alt. Obwohl sie selbst erkennt, dass die Anlernfähigkeit einer Schuhverkäuferin von den Anforderungen her wenig anspruchsvoll ist, fühlt sie sich so müde und ausgelaugt, dass sie *Manchmal am liebsten aufstehn und sofort heimgehn tät*. In solchen Momenten bereut sie den Aufbruch. Martha schildert hier Erfahrungen, die von Beck folgendermaßen erklärt werden: Der Bruch mit traditionellen Bindungen und Zwängen führt „keineswegs automatisch [in] eine gelungene Emanzipation des Individuums, das nunmehr frei über sich verfügen und souveräne Entscheidungen treffen kann“ (Schroer 2001, S. 410). In dem neuen, individualisierten Leben ist der Mensch mit neuen Anforderungen konfrontiert und neuen Abhängigkeiten ausgesetzt.²⁰⁸

Martha erlebt in ihrer neuen Tätigkeit eine neue Art der Entfremdung: Sie muss Arbeiten ausführen, die weder ihren Interessen noch ihren Potenzialen entsprechen; und sie erfährt, was es bedeutet, zur Existenzsicherung jede erreichbare Lohnarbeit annehmen zu müssen.²⁰⁹ Ihre Erkenntnis, dass sie davon vorher keine Ahnung hatte (*Das hab ich nicht gewußt*), impliziert auch, dass sie nichts über Ottos Arbeitswelt wusste, seine Schilderungen entfremdeter Arbeit nicht verstand und für seine bedrohliche Lage keine Empathie aufbringen konnte. Ihre körperlichen Reaktionen auf die neue Arbeitssituation *Manchmal steh ich da und zitter am ganzn Leib* und *Am Abend sitz ich da, wie wenn ich den ganzn Tag einen Marathonlauf gmacht hätt* zeigen, wie schmerzvoll der Weg in die Selbständigkeit ist.

Durch diese Erfahrungen hat Martha einen realistischen Blick auf ihr Leben und ihre Arbeitsmöglichkeiten gewonnen. Im Vergleich zu früher weiß sie jetzt, wie belastend eine Arbeit ist, die den individuellen Fähigkeiten nicht

²⁰⁸ Vgl. dazu auch Beck (1986, S. 210): „Individuen werden arbeitsmarktabhängig, konsumabhängig, abhängig von sozialrechtlichen Regelungen und Versorgungen, von Verkehrsplanungen, Konsumangeboten usw. Dies alles verweist auf die institutionsabhängige Kontrollstruktur von Individuallagen. Individualisierung wird zur fortgeschrittenen Form markt-, rechts-, bildungs- usw. abhängiger Vergesellschaftung.“

²⁰⁹ Beier (2001, S. 26): „Vergleicht man beispielsweise unterschiedliche Arbeiten, etwa Lohn- und Hausarbeit, ist eine Tätigkeit nicht entfremdeter als die andere, denn die aus der Arbeit hervorgehenden Verhältnisse der Individuen zu Gesellschaft und Natur sind immer qualitativer Art. Lohnarbeit mag monotoner erscheinen als Hausarbeit. Das bedeutet aber nicht, lohnabhängig Beschäftigte könnten ‘entfremdeter’ reagieren als die auf Haushalt und Erziehung reduzierten Kleinbürgerinnen. Vielmehr können die aus dem Verhältnis zur Arbeit hervorgehenden Reaktionen ebenso vielfältig sein, wie die so tätigen Personen.“

entspricht, nicht Teil des Lebensinhaltes ist, sondern nur als Mittel zum Lebensunterhalt dient. Sie durchlebt dieselben Erfahrungen, die Otto vor ihr gemacht hat. Doch im Gegensatz zu Otto, der in eine Traumwelt flüchtete, hat Martha eine begründete Hoffnung auf Verbesserung ihrer Situation:

MARTHA (Pause) Ich soll, wenn es geht, in eine andere Abteilung kommen, hams mir versprochen. Zu die Lebensmittel. Das is meine Hoffnung jetzt, daß ich glaub, daß mir das mehr liegt, weil es interessanter is.

LUDWIG Meine Arbeit is schon interessant.

MARTHA Weilst was lernst. Das is ein Unterschied. (Pause, wischt sich Tränen von vorher aus dem Gesicht)

(Kroetz 1999, S. 62).

Die Beförderung in einen Arbeitsbereich, der sie mehr interessiert, ist ihre Hoffnung auf Verbesserung der Situation am Arbeitsplatz. Als Ludwig feststellt, dass seine Arbeit als Maurerlehrling *interessant* ist, das heißt, dass er eine Tätigkeit ausführt, die seinen Fähigkeiten entspricht und ihn ausfüllt, vollzieht Martha einen erstaunlichen Wandel: Sie bewertet jetzt die Berufswahl des Sohnes positiv und schätzt, dass er eine Ausbildung absolviert. Das heißt, sie erkennt, dass Ludwig mit dem Ausbildungsberuf eine wesentlich bessere Chance auf ein erfülltes Arbeitsleben hat als sie in ihrer Anlernertätigkeit (*Weilst was lernst. Das is ein Unterschied*). Diese erstaunliche Wende in der Bewertung der Berufswahl des Sohnes gründet in der eigenen schmerzlichen Erfahrung als angelernte Arbeiterin. In einem handwerklichen Beruf hat Ludwig die Möglichkeit, sein Potenzial zu nutzen und sein eigenes Produkt zu 'erschaffen'. Damit hat er die Chance zu nicht-entfremdeter Arbeit. Nach Marx besteht das „dem Menschen eigentümliche produktive Potenzial darin [...] sich vielfältige sozial entwickelte Fähigkeiten aneignen zu können und nicht auf eine bestimmte reduzierte Form der Arbeit von vornherein beschränkt zu sein“ (Beier 2001, S. 18; siehe auch Kapitel 3.1.1).

Im Prozess des Selbstständigwerdens entdeckt Martha auch neue Fähigkeiten an sich; sie öffnet sich für neue Unternehmen und für neue soziale Kontakte.

MARTHA (Pause) Gestern war ich sogar im Kino. Zum ersten Mal.

Und weißt, was da passiert is? Nach der Vorstellung, wie ich mir noch die Bilder im Schaukasten anschau – da redt mich doch ein Mann an in meim Alter, ob ich mit ihm essn geh. (Lächelt) Ich hab natürlich keine Antwort gebn und bin gleich gangen

LUDWIG Des wird dein Glück sein.

MARTHA Der war ganz gutaussehend.

(Kroetz 1999, S. 62).

Martha hat begonnen, auch ihre Freizeit nach eigenem Geschmack zu gestalten (Kinobesuch). Dadurch ergeben sich auch neue Möglichkeiten für soziale Kontakte. Als sie die Aufmerksamkeit eines fremden *gutaussiehenden* Mannes erregt, trifft sie das unerwartet; sie hätte es nicht mehr für möglich gehalten, dass ein Fremder sie attraktiv finden und zum Essen einladen könnte. Die Erfahrung, Aufmerksamkeit zu erregen, für andere attraktiv und interessant zu sein, ist angenehm und selbstbestätigend. Doch trotz der Freude reagiert sie wie eine eingeschüchterte Frau und ergreift die Flucht: *Ich hab natürlich keine Antwort gebn und bin gleich gangen*. Anstatt gelassen auf die Einladung zu reagieren, sie entweder freundlich anzunehmen oder höflich abzulehnen, läuft sie wortlos davon. Da sie bisher nur in familiären Beziehungen gelebt hat, hat sie (noch) nicht gelernt, selbständig neue soziale Beziehungen aufzunehmen und einzugehen.

Mit Marthas Flucht vor (vermutlich positiven) neuen Erfahrungen setzt Kroetz eine Verhaltensweise in Szene, die sich unter Rückgriff auf die Arbeiten des Soziologen Beck folgendermaßen erklären lässt: Im Individualisierungsprozess müssen von jedem Menschen „Bindungen mühselig selbst aufgebaut und aufrechterhalten werden, wenn er der ständig drohenden Vereinzelung und Vereinsamung entgehen will“ (Schroer 2001, 410f.).²¹⁰ Die Strategien zum Aufbau und zur Aufrechterhaltung neuer sozialer Bindungen müssen ebenso mühsam erlernt werden. Diese Erfahrungen hat Martha noch vor sich.

Ludwig nutzt das neue Interesse der Mutter an sozialen Kontakten und fragt, da er aus seiner Arbeiterunterkunft ausziehen muss, ob sie mit ihm zusammenziehen will. Doch Martha, die Verständnis für den Wunsch des Sohnes signalisiert, verschiebt eine Entscheidung auf später mit folgendem Argument:

MARTHA In ein paar Monat vielleicht, wenn jeder auf die eignen Füß stehn kann. Sonst kann ich mich nicht um dich kümmern, weil ich erst an mich denken muß, und das bin ich nicht gewohnt.

LUDWIG Und der Papa?

MARTHA (zuckt die Achseln, ruhig) Muß es auch.

²¹⁰ Beck (zitiert nach Schroer 2001, S. 411f.): „Der Einzelne muß tagtäglich sein Leben in Gang halten [...]. Oberstes Gebot ist die Aktivität, zu der jeder verdammt ist.“

LUDWIG Was?

MARTHA Was mir tun. Lernen.

Ende.

(Kroetz 1999, S. 63).

Mit dieser Antwort macht Martha deutlich: Selbstständigkeit ist ein langwieriger Lernprozess. Sie muss sich zunächst mit der neuen Arbeitssituation und den neuen Lebensverhältnissen auseinandersetzen, erst dann sieht sie sich in der Lage, wieder in engere Beziehung zu ihrem Sohn zu treten. Auch vom Sohn fordert sie den Weg in die Eigenständigkeit, auch er muss lernen *auf eigenen Füßen zu stehn*. Erst dann haben beide die Voraussetzung geschaffen für ein neues gemeinsames Leben, das sie dann jedoch auf der Basis eines veränderten Bewusstseins gestalten können.²¹¹ Ähnlich deutet auch Aust (1989, S. 331) Ludwigs Wunsch wieder mit der Mutter zusammenzuziehen. Er kann nicht nur „unter der ökonomischen Perspektive gesehen werden, sondern kann auch Ausdruck des Anbahnens neuer Beziehungen auf der Grundlage eines durch ‘Lernen’ veränderten Bewußtseins sein, über das der Vater (noch) nicht verfügt“.

Im Prozess der Individualisierung lösen sich gesellschaftliche Instanzen wie Stand, Klasse und Familie allmählich auf und die Individuen werden in eine Risikogesellschaft entlassen, die den Einzelnen immer stärker auf sich selbst zurückwirft. Dadurch entsteht einerseits die Chance oder zumindest der Anspruch, ein eigenständiges Leben zu führen. Andererseits verliert der Mensch aufgrund der Befreiung aus „Bevormundungsstrukturen“ den schützenden Halt, den tradierte Sozialformen immer auch geliefert haben. Den Verlust an traditionellen Sicherheiten bezeichnet Beck (1986, S. 206) als die „Entzauberungsdimension des Individualisierungsprozesses.“²¹² Der Autor hält es

²¹¹ Max Weber (1920, zitiert nach Kaesler (Hg.) 2002, S. 698) definiert die soziale Beziehung folgendermaßen: Jede soziale Beziehung stellt auch eine dauerhafte Form dar, die nur ein ganz bestimmtes Handeln ermöglicht oder aber verlangt. Nach dieser Form ist auch der Kreis der Handelnden bestimmt. Das bringt Weber mit der Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen sozialen Beziehungen zum Ausdruck. In einer offenen Beziehung wird niemandem „die Teilnahme, an dem an ihrem Sinngehalt orientierten gegenseitigen sozialen Handeln“ verwehrt, der nach der geltenden Ordnung zu handeln bereit und in der Lage ist.

²¹² Beck (1986, S. 119) verdeutlicht mit dieser These auch, dass „an die Stelle von Ständen nicht mehr soziale Klassen, an die Stelle sozialer Klassen nicht mehr der stabile Bezugsrahmen der Familie tritt. Der oder die Einzelne selbst wird zur lebensweltlichen Reproduktionseinheit des Sozialen.“

jedoch durchaus für möglich, dass es jenseits der individualisierten Lebensformen und Lebenslagen zur „Entstehung neuer soziokultureller Gemeinsamkeiten“ kommen kann, zu einer „sekundären Gemeinschaftsbildung“ (Beck 1986, S. 119). Auf eine solche neue Form der Vergemeinschaftung scheint Marthas Äußerung hinzuweisen, die entstehen kann, nachdem sie und ihr Sohn den Weg in die Eigenständigkeit gegangen sind.

Eine ähnliche Deutung findet sich auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Marthas Dringen auf Selbstständigkeit wird als Loslösung aus der traditionellen Mutterrolle gesehen. Für Aust (1989, S. 330), der Martha als „normal, ehrlich, praktisch“ charakterisiert, wird sie nach dem Ausstieg aus der Mutterrolle zunächst zur „Antimutter“; „Sie dringt auf die Korrektur ihres eigenen Verhaltens“ ebenso wie auf das des Sohnes. Erst nach einer Phase des „Lernens“ sieht sie die Möglichkeit des Wieder-Zusammenlebens, in dem sich die Personen „als Menschen begegnen und achten, und nicht mehr als Ausführende vorgegebener Geschlechter- und Familienrollen“.

Ludwig hat mit Marthas Forderung nach Selbstständigkeit offensichtlich kein Problem; er ist bereits von zuhause ausgezogen, lebt in einer Sammelunterkunft für Arbeiter und verdient seinen Lebensunterhalt. Doch die Frage *Und der Papa?* zeigt seine Sorge um den Vater. Darauf erwidert Martha *achselzuckend und ruhig: Muß es auch*. Für Martha steht außer Frage, dass das, was sie von sich und Ludwig fordert, auch für Otto gilt: Er muss ebenfalls *lernen*. *Lernen* ist das letzte Wort des Stückes, es ist die Voraussetzung für ein neues, eigenständiges Leben. Aust (1989, S. 330) formuliert das so:

Martha und Ludwig lernen, sich privat und beruflich ‚auf die eignen Füß‘ zu stellen [...]. Auch Otto Meier wird dies in Zukunft tun müssen, jenseits des Stückhorizonts; in der Gegenwart des Stückes ist er aber noch nicht so weit.²¹³

Um mit Beck (1986, S. 217) zu sprechen, bedeutet das, Initiative zu ergreifen, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und zu „lernen, sich selbst als Handlungszentrum, als Planungsbüro in Bezug auf seinen eigenen Lebenslauf, seine Fähigkeiten, Orientierungen, Partnerschaften usw. zu begreifen.“ Das

²¹³ Aust (1989, S. 329) erläutert die von Kroetz in ‘Mensch Meier’ aufgezeigte Entwicklung, „indem die Figuren die Grenzen ihres Denkens und Handelns, die Bedingungen ihrer Abhängigkeit zu entdecken beginnen und nach neuen Lebensmöglichkeiten suchen. Wenn man will, kann man in Ludwig das erwachsen und selbständig werdende Kind aus Oberösterreich sehen, das lernt, daß trotz aller Bemühungen der Eltern die Familienverhältnisse letztlich auch nur das nicht veränderbare ökonomische und gesellschaftliche System reproduzieren und der soziale Aufstieg Illusion bleibt“.

heisst, dass Individuen ohne Netz und doppelten Boden auf sich gestellt agieren müssen. Die durch aufgeweichte Traditionen entstehenden Unsicherheiten werden nicht automatisch durch neue Sicherheiten ersetzt und aufgefangen, sondern es folgen neue Unsicherheiten, mit denen jedes Individuum umzugehen lernen muss. Das was früher Wenigen zugemutet wurde, wird nun mehr und mehr Menschen, im Grenzfall allen abverlangt. „Gruppen und Bereiche, die bisher noch nicht oder nur teilweise erfaßt waren (Frauen; Familie; Jugendliche; Arbeiter), werden nunmehr in den Individualisierungsprozess einbezogen“ (Brose/Hildebrandt, zitiert nach Schroer 2001, S. 409, Fußnote 107).

Aus dieser eigentümlichen und mitunter äußerst belastenden Mischung aus Entscheidungszwängen und Wahlfreiheiten ergeben sich die Risiken der Individualbiographie.

In den enttraditionalisierten Lebensformen [...] entsteht eine neue Unmittelbarkeit von Individuen und Gesellschaft [...] in dem Sinne, dass gesellschaftliche Krisen als individuelle erscheinen und in ihrer Gesellschaftlichkeit nur noch sehr bedingt und vermittelt wahrgenommen werden können. (Beck 1986, S. 217).

Obwohl dem Einzelnen permanent Entscheidungen abverlangt werden, fehlen ihm dazu meist die Ressourcen und Kompetenzen. Trotzdem werden ihm „alle Ereignisse [...] als Folgen individueller Entscheidungen zugerechnet“, so dass man sagen kann: „Individualisierung stellt wesentlich einen Zurechnungsmechanismus dar“ (Neckel 1991, S. 171).

6.4.3 Marthas Sprachentwicklung: Von der Formelhaftigkeit zur schlichten und realistischen Sprache

Marthas Loslösung aus der traditionellen Frauenrolle und ihr Weg zur Individualisierung zeichnen sich auch auf der sprachlichen Ebene ab. In den ersten beiden Akten des Stückes, in denen Kroetz sie in ihrer Kleinbürgeridylle verhaftet darstellt, lässt er sie sprachliche Klischees verwenden, die an die Darstellungen der Regenbogenpresse erinnern; auf die beruflichen Probleme des Sohnes und des Mannes lässt er sie mit abstrakten Formeln, Sprichwörtern und Redewendungen, die in Relation zum thematischen Anlass inhaltsleer erscheinen und ohne praktischen Sinn sind, reagieren. Im Gegensatz dazu lässt er sie in den Szenen des dritten Aktes eine schlichte, individualisierte Sprache sprechen. Das fällt besonders bei der detaillierten Darstellung der neuen Lebenssituation auf:

- Zur Darstellung ihres geringen Wertes auf dem Arbeitsmarkt verwendet sie explizit negative Charakterisierungen wie *alte Frau, keinen Beruf*:

Für die Firmen bin ich eine alte Frau, die keinen Beruf hat. (Lacht).

- Ihre einfache Anlern­tätigkeit schildert sie dem Handlungsverlauf entsprechend kleinschrittig, in kurzen, einfachen Sätzen, ohne Beschönigung oder Ausschmückung:

Eigentlich is es keine schwere Arbeit. Ich hab bloß meinen Tisch, da steh ich dran, richt ein bißl herum, daß es ordentlich aussieht und zum Kauf einladet, wie man sagt. Wenn wer was fragt, dann geb ich ihm Auskunft, wenn wer was kauft, dann pack ich es ein und bring es zur Kasse. Wenn viel verkauft wird, geh ich in Keller und hol Nachschub. Und neue Ware kommt einmal im Monat.

- Auch die Darstellung ihres engen Aktionsradius ist realistisch und ungeschönt:

Ich hab meinen Tisch, und dafür bin ich verantwortlich, an die Kasse darf ich noch nicht. Aber das soll kommen, wenn ich mich als zuverlässig erweis. (Pause)

In den Formulierungen gibt es keine Hinweise auf Aufstiegsillusionen, es werden keine inhaltlichen oder sprachlichen Klischees verwendet; alle Schilderungen sind knappe, schmucklose Darstellungen von Handlungsabläufen und Verantwortlichkeiten. Die sprachliche Darstellung bildet die Schlichtheit der Arbeitsabläufe fast ikonisch ab. Auch Marthas neue Haltung zum Maurer-Lehrberuf des Sohnes ist auf ein Minimum und gleichzeitig auf das Wesentliche reduziert: *Weils was lernst*.

Im Gegensatz dazu waren die vorangehenden Äußerungen (vor allem im 1. Akt) zu den Wunschberufen des Sohnes von Formeln und Klischees durchsetzt, die den sozialen Aufstieg suggerieren sollten. Nur an einer Stelle greift Martha auf einen Phraseologismus zurück (3. Akt), als sie die eigene Emanzipation metaphorisch ausdrückt: *auf die eignen Füß stehn*. Die Metapher stammt aus dem Erziehungskontext und wird verwendet, wenn Eltern ihre Kinder zu Eigenständigkeit und selbstverantwortlichem Handeln auffordern. *Auf eigenen Füßen* oder *eigenen Beinen stehen* umfasst vor allem ökonomische Unabhängigkeit, aber auch Unabhängigkeit von tradierten, vorgegebenen sozialen Rollen. Und in dieser Bedeutung verwendet Martha die Metapher auch gegenüber dem Sohn, als sie ihn zu beruflicher und sozialer

Eigenständigkeit motiviert (*wenn jeder auf die eigenen Füß stehn kann*). Wie schwer für Martha die Loslösung aus der traditionellen weiblichen Rolle ist, zeigt ihre Begründung: *weil ich erst an mich denken muß, und das bin ich nicht gewohnt*. Das heißt, sie muss lernen, das traditionelle weibliche Selbstverständnis, immer für andere da zu sein, zu überwinden und ihre eigenen Bedürfnisse zu erkennen.

Ludwig bleibt auf sprachlicher Ebene durchgehend gleich, er spricht dialektal geprägt. In der literaturwissenschaftlichen Literatur wird Ludwig metaphorisch als Repräsentant des „Proletariats der Sprachlosen“ bezeichnet (Hein 1986, S. 38). Der Zuschauer sei damit konfrontiert, die Beweggründe aus der Situation heraus zu verstehen, indem er sich „das Ungesagte bewusst macht“ (Burger/Matt 1974, S. 278). Burger und Matt (ebd., S. 287) bezeichnen die Interaktion zwischen Otto und Ludwig als einen „Reflexionsdialog“, in dem Ludwig seine Probleme nicht zur Sprache bringen kann. Das führen die Autoren auf die Mundart zurück, die sich einer differenzierten und verbalen Reflexion versperre. Aus der linguistischen Perspektive erscheint diese Beurteilung nicht gerechtfertigt. Im Gespräch mit dem Vater zeigt Ludwig im Gegensatz zu Otto eine realistische Sicht bezüglich seiner Chancen auf dem Arbeitsmarkt, die er in einer schlichten, auf die realen Voraussetzungen bezogenen Sprache präsentiert. Als die Eltern von ihm einen sozial angesehenen Beruf fordern, schätzt er seine Situation realistisch ein und legt das in knappen Äußerungen dar im Kontrast zu den weitläufig dargestellten Wunschvorstellungen der Eltern. Er wendet sich von deren Traum- und Illusionswelt ab und zeigt das auch auf der sprachlichen Ebene: Er spricht durchgängig dialektal und seine Ausdrucks- und Darstellungsweise erinnern deutlich an in der Soziolinguistik beschriebene „ways of speaking“, die charakteristisch sind für die soziale Welt der ‘kleinen Leute’. Angehörige dieser Sozialwelten sind nicht sprachlos wie in der literaturwissenschaftlichen Forschung behauptet, sondern sie sprechen anders und gehen in anderer Weise miteinander um als Menschen in anderen sozialen Welten.²¹⁴ Im Kontrast zum Kommunikationsverhalten sogenannter „höherer Sozialwelten“ beurteilen Angehörige der ‘kleinen Leute’ ihr eigenes Verhalten als offen, direkt, derb und ausdrucksstark (vgl. Keim 1995, S. 254ff.).

²¹⁴ Vgl. dazu vor allem die Arbeiten zu ‘Kommunikation in der Stadt’: Kallmeyer (Hg.) (1994, 1995), Keim (1995); Schwittalla (1995). Dort werden die für verschiedene Sozialwelten charakteristischen Sprechweisen und Umgangsformen detailliert beschrieben und die Unterschiede herausgearbeitet.

6.4.4 Zusammenfassung

Kroetz kritisiert an der Figur Otto die übermäßige Befasstheit mit Aufstiegsymbolen, die an seiner Position als angelernter Arbeiter nichts ändern. Es bleiben Angst und existenzielle Unsicherheit und durchdringen alle Lebensbereiche. Als Kontrast zeigt Kroetz den beruflichen Weg des Sohnes. Der reflektiert von Anfang an seine Voraussetzungen und persönlichen Interessen; er verhält sich 'klassenbewusst' und kritisiert die Forderung der Eltern nach einem sozial höher angesehenen Beruf als illusionär (vgl. Kässens/Töteberg 1979, S. 291). In der Darstellung von Ottos existenzieller Situation lassen sich deutliche Bezüge zur Marx'schen Entfremdungskonzept herstellen. In einzelnen Szenen gibt es Bilder, Metaphern, Träume etc. mit einer fast wörtlichen Übereinstimmung zu Äußerungen von Marx bzw. von Autoren, die in seiner Tradition stehen.

Martha löst sich von der Illusion des Aufstiegs über Statussymbole ebenso wie aus der traditionellen Frauenrolle. Frauenemanzipation wird als eine auf den realen, konkreten Alltag bezogene Entwicklung dargestellt. Bei der Kroetz'schen Darstellung von Marthas Entscheidung zum Ausbruch aus der traditionellen Rolle und von ihren Schwierigkeiten auf dem Weg zu einer neuen Eigenständigkeit gibt es viele Bezüge zum soziologischen Konzept des Individualisierungsprozesses. Vgl. dazu Beck/Beck-Gernsheim (1994, S. 115-138).

In einem Interview von Reinhold über Kroetz heißt es:

Kroetz setzt beim Alltagsbewußtsein der breiten Masse an, bei der Reproduktion von Rollenklischees und sozialen Verhaltensmustern. Sein Realismuskonzept läßt sich auf die Aufgabe reduzieren, 'die Problematik eines durchschnittlichen Entwicklungsweges' zu erfassen; er brauche 'typische Momente, und typisch ist eben für unsere Gesellschaft [...] der exemplarische Kleinbürger'. (Töteberg 1985b, S. 285).

7. Vergleich der Stücke

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die in den Dramen 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' von Franz Xaver Kroetz dargestellten Lebenswelten aus dem sprachlich-kommunikativen Verhalten der Figuren heraus zu rekonstruieren, Gemeinsamkeiten zu beschreiben und Unterschiede herauszuarbeiten.

Das Stück 'Heimarbeit' ist im Jahr 1968 unter dem Einfluss der Leitbilder Marieluise Fleißer und Ödon von Horvath und dem beschreibenden Realismus entstanden und ist der frühen Schreibphase von Kroetz zuzuordnen. Kroetz beschreibt hier den Lebensalltag einer Familie aus dem bayrisch ländlichen bzw. vorproletarischen Milieu, das die für die frühen Stücke charakteristischen Merkmale hat: die Orientierung der Familienmitglieder nach traditionellem Familienmodell, ihre knappe Sprechweise bei der Bearbeitung der zentralen Probleme – der illegitimen Schwangerschaft der Ehefrau und des Kindsmords durch den Ehemann – und ihr einvernehmliches Bemühen, die gestörte familiäre und soziale Ordnung wieder herzustellen. Das Stück stellt eine geschlossene Lebenswelt dar, die Akteure behandeln ihre Probleme in der für ihre Welt charakteristischen Art und Weise und stellen am Ende genau die Ordnung wieder her, in der sie am Beginn des Stückes lebten. Die Geschlossenheit der Lebenswelt spiegelt sich im sprachlichen Verhalten der Personen.

Das Stück 'Mensch Meier' ist Kroetz' späterer Schreibphase um 1975 zuzuordnen, in der er durch den Einfluss von Brechts sozialistischem Realismus geprägt ist. Das führt zur Synthese aus beschreibendem und sozialistischem Realismus. Das Stück thematisiert die vergebliche Aufstiegsorientierung einer vom sozialen Abstieg bedrohten Familie aus dem Arbeitermilieu. Die thematischen Schwerpunkte des Stückes sind: das Streben der Eltern nach sozialem Aufstieg durch den Sohn, die Angst des Ehemannes vor drohender Arbeitslosigkeit, das Scheitern des Aufstiegstraums und die Entwicklung der Ehefrau zu einer realistischen Selbstsicht, die der Sohn von Beginn an vertritt. Diese thematischen Aspekte finden ihren Niederschlag im variationsreichen Sprachverhalten der Personen.

Die Frage, wie Kroetz das Publikum bzw. die Rezipienten anspricht, ist wiederum eng mit der Frage verknüpft, wie der Dramatiker die dargestellten unterschiedlichen Sozialwelten sieht und welche Mittel und Verfahren er einsetzt, um die Figuren aus diesen Welten realistisch zu gestalten. Um die Antwort zu finden, wurde vor allem auf der Grundlage des Konzepts des kom-

munikativen Sozialstils, aber auch auf den theoretischen Grundlagen der Soziologie und Literaturwissenschaft eine Stilanalyse der dramatischen Dialoge vorgenommen.

7.1 Ähnlichkeiten

Auf den ersten Blick sind die von Kroetz dargestellten Lebenswelten in 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' sehr ähnlich. Beide Familien leben in bescheidenen Lebensverhältnissen und in beiden Familien sind es die Frauen, die den familiären Tagesablauf bestimmen.

Die Analyse hat gezeigt, dass beide Familien – zumindest zu Beginn der Stücke – in einer geschlossenen Familienstruktur leben. Beide orientieren sich am traditionellen Familienmodell, wie es von Bott und Bernstein (siehe Kapitel 3.3.2) in den Untersuchungen zum traditionellen Familienmodell beschrieben ist: getrennte Arbeitsteilung und feste Geschlechterrollen. Das Geldverdienen und der Unterhalt für die Familie steht in der Verantwortung des Mannes, sparsame Verwaltung des Haushaltsgeldes und die Erfüllung der Haushaltsangelegenheiten fällt in den Bereich der Frau. Die Erziehungsmaßnahmen der Eltern sind auf Gehorsam und Anpassung ausgerichtet; die Entlastung der Mutter im Haushalt erfolgt durch die Tochter; die Erwartung auf eine höhere berufliche Position ist an den Sohn gerichtet.

7.2 Unterschiede

Viel größer als die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stücken sind die Unterschiede.

In 'Heimarbeit' geht Kroetz davon aus, dass es eine homologe Struktur zwischen Lebenswelt und Sprachverhalten der Figuren gibt: Die kargen, auf das Existenzminimum reduzierten Lebensverhältnisse widerspiegeln sich in den knappen, schlichten und formelhaften Äußerungen, die auf Notwendigkeiten wie Essen, Schlafen, Waschen, Sauberkeit und Ordnung gerichtet sind.

Die Handlungen der Figuren basieren auf einem hohen geteilten Wissen in Bezug auf das soziale Umfeld und die dort geltenden Normen, Werte und Praktiken zur Bewältigung von Problemen. Die Figuren haben die Fähigkeit, sich nach außen diesen sozialen Normen und Werten gemäß zu verhalten, sich gesellschaftlich anzupassen und auftretende Probleme, die die Anpassung gefährden, einvernehmlich zu beseitigen.

Der Kontrast zwischen innen und außen erfolgt durch die Betonung auf saubere und ordentliche Sonntagskleider im Biergarten, beim Krankenbesuch, auf dem Friedhof. Der Krankenbesuch des Ehemannes, der Familienausflug in den Biergarten und der Besuch des Grabes, das sorgfältig gepflegt hergerichtet ist, dienen außerdem zur Darstellung einer intakten Familie.

Bedrohliche Probleme wie Ehebruch und die daraus resultierende außereheliche Schwangerschaft werden nicht explizit thematisiert. Dagegen wird über die Lösung offen geredet und die Abtreibungsmethode gemeinsam ausgeführt. Das Wissen dazu hat Willy von seinem Vater. Dies zeigt, dass es sich um ein übliches Verfahren in dieser Lebenswelt handelt. Die gewaltsame Lösung, der Kindsmord, wird von Martha vorbereitet und von Willy ausgeführt, aber von beiden nicht thematisiert.

Das heißt, rechtlich und moralisch abweichende Haltungen, Handlungen und Denkweisen werden durch Indirektheit, Impliztheit und Doppeldeutigkeit bearbeitet, aber nicht offen thematisiert und nicht diskutiert. Die Reaktion des anderen macht aber deutlich, dass die Absicht des Sprechers verstanden wird. Das zeigen folgende Szenen: die Szene im Krankenhaus, als Otto die Übernahme der Vaterrolle ablehnt; die Szene im Biergarten, die die Absicht zeigt, das außereheliche Kind zu vernachlässigen; die Grabszenen, als die Tötung des außerehelichen Kindes deutlich wird. Explizit thematisiert wird nur die offizielle Version der Polizei zum Tod des Kindes.

Parallel zur festen Familienordnung, die nach der Beseitigung des Störfaktors 'außereheliches Kind' wieder hergestellt wird, bleiben die Kroetz'schen Figuren in 'Heimarbeit' in ihrer Art und Weise zu kommunizieren und in ihren sprachlichen Ausdrucksweisen durchgehend gleich. Es gibt keine sprachlichen Veränderungen. Sprachliche Äußerungen bestehen im Wesentlichen aus Feststellungen, Fragen, Anweisungen, Vorwürfen und Gegenvorwürfen. Es gibt kaum argumentative Sequenzen. Die Sprechweisen der Figuren sind typisch für gesprochene Sprache und dialektgebundene Redeweisen. Damit schafft Kroetz eine realitätsnahe und authentische Figurenrede mit Verschleifungen, kurzen knappen Äußerungen, formelhaften Formulierungen, reduzierten Sätzen, Ellipsen und knappen Verweisen. Auf der semantisch-pragmatischen Ebene sind es vor allem Andeutungen, Doppeldeutigkeiten und die gleichzeitig auf zwei Ebenen verlaufende Kommunikation, die die Figuren strategisch im Umgang miteinander einsetzen, um rechtlich und moralisch abweichende Haltungen und gesellschaftlich tabuisierte Themen nicht offen zu thematisieren.

Entgegen der weit verbreiteten Sicht der Literaturkritik und -wissenschaft, dass die Knappheit der Sprache der Figuren der frühen Kroetz-Stücke auf die sprachliche Rückständigkeit der Figuren verweist, vertritt Allkemper/Eke die Ansicht, dass Kroetz sie vielmehr als Ausdrucksmittel einsetzt, um die psychologische Beschädigung der Figuren der dargestellten Lebenswelt zu verdeutlichen.²¹⁵ Das heißt, Kroetz markiert durch die konsequente Reduktion der Sprache auf besondere Merkmale insgesamt einen Kommunikationsstil, der auf einem weit geteilten Normen- und Wertewissen basiert und charakteristisch für soziale Gruppen ist, die in engmaschigen und geschlossenen Welten leben.

Durch den Einsatz der genannten Stilmittel auf unterschiedlichen Ebenen erzeugt Kroetz kommunikative Nähe zu den Rezipienten. Er erzeugt nicht nur Mitleid mit seinen Figuren, sondern macht sich mit hohem sozialem Engagement die Analyse von „Ursache, Hintergründen und Zusammenhängen“ (Carl 1978b, S. 3) der Probleme im Alltag der Personen aus den unteren Sozialschichten zur eigentlichen Aufgabe.

Im Gegensatz zu ‘Heimarbeit’, in dem die zu Beginn gestörte Familienordnung am Ende wieder hergestellt wird, gibt es in ‘Mensch Meier’ eine Auflösung der traditionellen Familienstruktur, die sich im Sprachverhalten der Figuren niederschlägt. Am Anfang des Stückes ‘Mensch Meier’ besteht, wie auch in ‘Heimarbeit’, eine strenge Arbeitsteilung, in der die Hausarbeit in den Bereich der Frau fällt. Die finanziellen Verhältnisse sind ebenfalls äußerst eng; der halbwüchsige Sohn ist arbeitslos und lebt bei den Eltern. Doch im Kontrast zu ‘Heimarbeit’ drücken die Eltern in ‘Mensch Meier’ ihren starken Wunsch nach sozialem Aufstieg aus.

²¹⁵ Allkemper/Eke (2002, S. 780) widerlegen ebenso die weit verbreitete Ansicht, dass Kroetz „Figuren als getreues Bild sozialer Rückständigkeit intellektuell und sprachlich nicht kommunikationsfähig wären; sie sind nicht schlicht dumm und sprachlos, denn ihre Sprache ist „kurz“, „prägnant“ und „präzise“; Kroetz will vielmehr ein gesellschaftlich vermitteltes „Krankheitsbild“ demonstrieren: die zurückgenommene, knappe und karge Sprache soll ihrerseits Ausdruck der Unfähigkeit der Figuren sein, ihre Probleme, an denen sie leiden, zu verbalisieren. Ihre Introvertiertheit ist daher keine primär sprachliche, sondern psychische Beschädigung, in deren Folge die Figuren selbst in ihrer Körperlichkeit zum einzigen Ausdruck ihres Leidens geworden sind; die Sprache vermag daran nicht mehr zu rühren, allein der körperliche Ausdruck ist stummer Zeuge ihrer Probleme.“

Marthas Ausdrucksrepertoire für den Sozialaufstieg besteht aus Formeln, Sprichwörtern oder religiös moralisierenden Maximen für Ordnung, Disziplin und Anstrengung. Diese volkstümlichen Redeweisen stellen einen nicht-existenten Zusammenhang zwischen Arbeitsfleiß, hohem sozialem und ökonomischem Gewinn und einem gottgefälligen Leben her und sind als Handlungsanweisungen für den Sozialaufstieg völlig unbrauchbar. Martha jedoch dienen sie als Mittel zur Erziehung ihres Sohnes; sie verwendet sie, um ihn von der Arbeitslosigkeit in einen, aus ihrer Perspektive sozial höheren Beruf zu bringen. Marthas Aufwärtsorientierung drückt sich auch in ihrer Schwärmerei für die Reichen und Adligen dieser Welt aus. Das zeigt sich gleich zu Beginn des Stückes in ihrer Begeisterung für die königliche Hochzeit und für die herrschaftliche Zeremonie, die sie in einer Fernsehübertragung miterlebt. Bei solchen Gelegenheiten erinnert ihre Ausdrucksweise stark an Formulierungen aus der Regenbogenpresse und an Sprüche und Formeln aus der Werbung.

Otto dagegen drückt seine Aufstiegssehnsucht ganz anders aus: Er fantasiert sich zum Beispiel in die Rolle eines erfinderischen und wirtschaftlich erfolgreichen Bastlers und entfaltet dabei ein großes Sprachrepertoire, das neben dialektal geprägten auch standard- und fachsprachliche Formen enthält. Sein Spiel mit höher stehenden Sozialrollen und deren Kommunikationsstil zeigt, dass er mehr kann und mehr weiß als seine eintönige, entfremdete Arbeitswelt ihm bietet. Sein Blick auf die Schönen und Reichen ist – im Gegensatz zu Marthas Blick – jedoch sarkastisch und bitter, so in der Szene vor dem Fernsehgerät. Später allerdings, im Gespräch mit dem Sohn, träumt er sich selbst in die Figur eines reichen schönen Mannes, entlarvt diese Traumvorstellung jedoch sofort durch eine sehr negative Selbstcharakterisierung. Otto träumt den Aufstieg, in der Realität jedoch zerbricht er an diesem Traum durch die entfremdete Arbeit und die drohende Arbeitslosigkeit. Obwohl er offen und sehr eindrücklich darüber spricht, wird das von Martha ignoriert; ihr fehlt das Verständnis dafür. Die zunehmend misslingende Kommunikation zwischen den Partnern führt bei Otto zur Aggressivität; er sagt sich öffentlich von seiner Frau los, erniedrigt den Sohn und zertrümmert die Wohnung. Ottos Gewaltausbruch führt zu Marthas Ausbruch aus der ehelichen Ordnung. Damit beginnt für sie die Emanzipation aus der vorgegebenen familiären Rolle, für Otto jedoch folgt die soziale Verkümmern.

Die Kontrastierung von Traum- und Realwelt wird immer krasser und selbstzerstörerischer. Das geschieht in Szenen, in denen die verschiedenen Rollen, in die Otto schlüpft, überaus deutlich sozialstilistisch unterschieden werden. Hier setzt Kroetz karikierende, parodierende und groteske Mittel ein, um die Entfremdung des Menschen durch seine Arbeit und deren Auswirkungen offensichtlich zu machen. Es ist die durch finanzielle und soziale Enge bestimmte Alltagsrealität einerseits und die nur in Träumen mögliche Selbstdarstellung in angesehenen Sozialrollen als Sportler, als Erfinder und Industrieller und als TV-Moderator andererseits.

Die unterschiedlichen Rollen Otto Meiers kommen sprachstilistisch zum Ausdruck durch dialektal-umgangssprachliche Formen im Umgang mit seiner Familie, durch derb-drastische Ausdrucksweisen bei Selbstbeschimpfungen und -erniedrigen und durch schrift- und fachsprachliche Formulierungen und alttümelnde Höflichkeitsformen in den höheren Sozialrollen. Das alles gehört zu seinem Ausdrucksrepertoire. Durch die übermäßig hervorgehobnen sozialen Stilisierungen entsteht sowohl Ironie als auch Distanz.

Der Vergleich mit 'Heimarbeit' zeigt, dass Kroetz mit 'Mensch Meier' in sozialstilistischer Hinsicht weit über bloße Zustandsbeschreibungen hinausgeht. Die soziale Charakterisierung durch Mittel der Karikatur, Parodie und Groteske tragen in 'Mensch Meier' sowohl zur Unterhaltung als auch zur sozialkritischen Bewertung bei. Damit distanziert sich Kroetz symbolisch von der gesellschaftlichen Lage der 1970er und 1980er Jahre in Deutschland. Diese Jahre waren gekennzeichnet durch wirtschaftlichen Aufschwung. Vor allem untere Schichten der Gesellschaft strebten nach sozialem Aufstieg, indem sie sich an medialen Leitbildern orientierten. Mediale Figuren und Typen sind zentral in Ottos Rollenspielen, besonders bei seinem zynisch-sarkastischem Spiel mit der eigenen beruflichen Identität und seiner Erkenntnis, dass er die Identität als Arbeiter nicht akzeptieren kann. In der fiktiven Inszenierung der Sendung 'Heiteres Beruferaten' übernimmt Otto sowohl die Rolle des Moderators Robert Lembke als auch die Rolle des Hilfsarbeiters Otto Meier. Die Analyse dieser Szene zeigt den Kontrast zwischen dem Stil des Arbeiters Otto und dem des Moderators und verweist auf Ottos sarkastische Selbsterkenntnis, ebenso wie auf die sozialkritische Haltung von Kroetz gegenüber der Figur Otto Meier.

Aus literaturgeschichtlicher Sicht wird vor allem die Ansicht vertreten, dass Kroetz mit seinen Stücken dem Publikum ideologische Botschaften vermitteln. Kroetz' Anspruch liegt weniger in der Treue zum Herkunftsmilieu, vielmehr gibt er zu verstehen, dass der Mensch durch die realistische Einschätzung seiner Situation einen Weg zur Entwicklung und Verwirklichung seiner Fähigkeiten hat. Dieses Bewusstsein vermittelt Kroetz durch Ludwig, den Sohn Ottos. Ludwig will von Anfang an Handwerker werden und wird es am Schluss des Stückes auch. Er hat eine sehr realistische Selbsteinschätzung, weiß, was er kann, und weiß auch, was ihn erwartet, wenn er den Aufstieg versucht, wie die Eltern ihn sich wünschen. Ludwigs Selbstwahrnehmung spiegelt sich auch in seiner Sprache, die durchgehend dialektal und 'bodenständig' bleibt.

Marthas individuelle und emanzipatorische Entwicklung wird durch die Distanz zur früheren Haus- und Ehefrauenrolle explizit ausgedrückt. Ihre realistische Sicht auf ihre neue Situation, auf ihre Tätigkeit als ungelernte Verkäuferin, spiegelt sich in ihrer Sprache. Es gibt keine formelhaften Ausdrücke mehr, keine Sprüche und Handlungsmaximen für den Sozialaufstieg, sondern nur noch schlichte, auf die konkrete Situation bezogene Ausdrucksweisen.

Die Analyse der beiden Stücke hat ergeben, dass sich die Texte, obwohl sie schriftlich verfasst sind, an der Mündlichkeit orientieren. Das heißt, dass Kroetz Elemente verwendet, die auch in Alltagsgesprächen von Menschen in den dargestellten Situationen vorkommen könnten.

Die in der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse über die sozial markierten Sprech- und Kommunikationsformen der in den dargestellten Sozialwelten agierenden Figuren beziehen sich auf die Stücke 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier'. Ich bin jedoch davon überzeugt, dass auch in den anderen Stücken, die in den entsprechenden Schaffensperioden entstanden sind, ähnliche sozial-stilistische Elemente zu finden sind. So ist meine Annahme, dass Analysen von anderen Kroetz-Stücken ähnliche Merkmale in Bezug auf Sprechweisen, Gestik, Kleidung, Essen, Wohnungseinrichtung und Wohnverhältnisse ergeben würden. Die vorgenommene Stilanalyse legt sogar nahe, dass die Merkmale für die dargestellten sozialen Welten auch in anderen Texttypen stabil bleiben, da sie generell schichtbezogen sind. Aufgrund ihrer Allgemeinheit könnten die aufgezeigten sozial-stilistischen Merkmale auch in Gestaltungen von türkischen Sozialdramen zu finden sein. Die Überprüfung dieser Überlegungen könnte Gegenstand weiterer Untersuchungen sein.

8. Fazit

In der vorliegenden Arbeit hatte ich zum Ziel zu zeigen, wie Franz Xaver Kroetz an den zwei zeitlich auseinanderliegenden dramatischen Stücken 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' unterschiedliche soziale Wirklichkeiten darstellt. Zu diesem Zweck galt es herauszuarbeiten, welche Sprache bzw. sprachlichen Merkmale der Dramatiker bei der Gestaltung dieser dramatischen Lebenswelten verwendet hat, um zu zeigen, dass hier typische Figuren aus den 'einfachen' bzw. 'aufstiegsorientierten' Arbeitermilieu sprechen.

Im Rahmen des beschriebenen Forschungsstandes habe ich an die Tradition zur Mimesis-Diskussion seit Krapps (1958) angeknüpft, um zu erklären, was die realistische Darstellung in den Dramen 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' eigentlich ausmacht, zumal Kroetz durch den Einsatz von Sprachvarietäten und gesprochen sprachlichen Mitteln realitätsnahe Kommunikationsstile stilisiert, wie typische Vertreter aus den unteren sozialen Milieus sie im Umgang miteinander spontan sprechen. Ich habe also weder eine Auflistung von vermeintlich sprachlichen Merkmalen des Autorenstils angestrebt, noch habe ich die Untersuchung allein als Ergebnis der künstlerischen und ideologischen Entwicklung des Autors vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Situation der Bundesrepublik der 70er Jahre verstanden. In der Arbeit war vielmehr von Bedeutung, die sprachliche Milieugestaltung der in 'Heimarbeit' und 'Mensch Meier' dargestellten sozialen Gruppen aus dem Arbeitermilieu zu beschreiben und ihre Besonderheiten und Unterschiede sowie die Darstellung der Funktion zu erfassen, die die verwendete Sprache für die Sprecher in verschiedenen Situationen hat.

Durch die Orientierung am neuesten Stand der Interaktions- und Kommunikationsforschung der qualitativen Soziolinguistik habe ich mich dabei theoretisch und methodisch auf das gesprächsanalytische Verfahren und auf das beschriebene sozial kommunikative Stilkonzept bezogen, das auf das Mannheimer Projekt 'Kommunikation in der Stadt' und auf verschiedene soziologische Ansätze zurückgeht, die zum größten Teil in das Konzept miteingehen. Vgl. Kallmeyer (Hg.) (1994, 1995), Keim (1995), Schwitalla (1995).

- Das Stück 'Heimarbeit', das repräsentativ für die frühen Werke von Kroetz steht, wurde unter der zentralen Frage untersucht, wie die von der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrheitlich vertretene Auffassung der „Sprachlosigkeit“ linguistisch und literaturwissenschaftlich zu klären

- ist. Dabei ergab sich, dass bestimmte Familienstrukturen und Kommunikationspraktiken charakteristisch für bestimmte gesellschaftliche Gruppen oder soziale Milieus sind. Denn die strenge Orientierung an fest vorgegebenen Regeln, die nur wenig sprachliche Fertigkeiten und Ausdrucksvarianz erfordert, da auf ein geteiltes Wissen zurückgegriffen wird, steht in engem Bezug zu Familientypen, in denen die Dominanzstrukturen und damit verbundene Aufgaben und Pflichten der Mitglieder streng und getrennt geregelt sind. Andererseits musste festgestellt werden, dass Kroetz durch den bewussten Einsatz von Stilmitteln wie Verschleifungen, kurzen knappen Äußerungen, dichten formelhaften Formulierungen, reduzierten Sätzen, Ellipsen und knappen Verweisen, Doppeldeutigkeiten, Andeutungen, indirektem Sprechen eine realitätsnahe und authentische Figurenrede stilisiert, um seine Zuschauer zu erreichen.
- Das Stück ‘Mensch Meier’ dagegen, das exemplarisch für die Werke von Kroetz aus der mittleren Schaffensperiode steht und das die Aufstiegsorientierung und die individuelle Entwicklung der Figuren als Vertreter des großen Durchschnitts darstellt, wurde unter der zentralen Frage untersucht, wie die von Kroetz intendierte persönliche und sprachliche Entwicklung der Figuren mit den Konzepten der Soziologie, Literaturwissenschaft und Soziolinguistik zu beschreiben ist. Was die soziale Orientierung der Figuren bei ‘Mensch Meier’ betrifft, so konnte gezeigt werden, dass die Figuren versuchen, die Diskrepanz zwischen ihrer realen Lebenssituation und Aufstiegsorientierung, die symbolisch mittels Kleidung, Schmuck, Einrichtung, Beruf und Konsum bestimmter Medien zum Ausdruck gebracht wird, durch die Teilhabe am gesellschaftlichen Konsum und durch die Flucht in Tagträume zu kompensieren.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Frage, welche sprachlichen Mittel Kroetz verwendet, um die unterschiedlichen Lebenswelten in ‘Heimarbeit’ und ‘Mensch Meier’ realistisch darzustellen, differenziert beantwortet werden muss. Einerseits trifft Kroetz bei der Darstellung unterschiedlicher Familienstrukturen aus der ihm zur Verfügung stehenden kulturellen Ressourcen eine Auswahl an verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen, um die Werte, Routinen und Muster darzustellen, an denen sich die Figuren für die Selbstrepräsentation und für die Bewältigung und Durchführung von kommunikativen Aufgaben orientieren. Andererseits hat die Untersuchung ergeben, dass Kroetz durch die konsequente Reduktion der Sprache auf besondere Merkma-

le und dem bewussten Einsatz bestimmter sprachlicher Mittel insgesamt einen sozialen Stil markiert, der auf einen weit geteilten Normen- und Wertwissen basiert und charakteristisch für soziale Gruppen ist, die in engmaschigen und geschlossenen Welten leben. Die nachgewiesenen Stilmerkmale in den Sprechweisen der Figuren sind typisch für gesprochene Sprache und dialektgebundene Redeweisen. Somit hat sich ergeben, dass Kroetz durch den Einsatz von Stilmitteln auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen sowohl kommunikative Nähe erzeugt als auch Gesellschaftskritik ausübt, um seine Rezipienten zu erreichen.

9. Literatur

- Abels, Heinz (2007a): Einführung in die Soziologie. Der Blick auf die Gesellschaft. Bd. 1. 3. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Abels, Heinz (2007b): Einführung in die Soziologie. Die Individuen in ihrer Gesellschaft. Bd. 2. 3. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Abels, Heinz (2009): Einführung in die Soziologie. Der Blick auf die Gesellschaft. Bd. 1. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Abels, Heinz (2010a): Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie. 5. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Abels, Heinz (2010b): Identität. 2. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Adelung, Johann Christoph/Soltau, Dietrich Wilhelm/Schönberger, Franz Xaver (Hg.) (1796): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Wien: Bauer.
- Allkemper, Alo/Eke, Norbert O. (Hg.) (2002): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Schmidt.
- Andreotti, Mario (2000): Die Struktur der modernen Literatur. 3. Aufl. (= UTB 1127). Bern/Stuttgart/Wien: Haupt.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1979): Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günter Grass. Reinbek: Rowohlt.
- Arnold, Heinz Ludwig/Buck, Theo (1977): Positionen des Dramas: Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur. (= Beck'sche Schwarze Reihe 163). München: Beck.
- Asmuth, Bernhard (1984): Einführung in die Dramenanalyse. 2. Aufl. (= Sammlung Metzler Realien zur Literatur 188). Stuttgart: Metzler.
- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen (1989): Volksstück: vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). München: C. H. Beck.
- Bauer, Gerhard (1969): Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur. (= Impulse der Forschung 1). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Baumgart, Reinhard (1968): Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Bausch, Karl-Heinz (1975): Die situationsspezifische Variation der Modi in der indirekten Rede. Eine empirische Untersuchung zur gesprochenen deutschen Standardsprache. In: Deutsche Sprache 4, S. 332-345.

- Bausch, Karl-Heinz (1978): Der Konjunktiv im Deutschen – Ein Thema für die Linguistik oder die Soziolinguistik. In: Kopenhagener Beiträge zur Germanistischen Linguistik 13, S. 21-51.
- Beck, Ulrich (1983): Jenseits von Klasse und Stand? In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten. (= Soziale Welt, Sonderband 2). Göttingen: Schwartz, S. 35-74.
- Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich (1991): Der Konflikt der zwei Modernen. In: Zapf, Wolfgang (Hg.): Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages. Frankfurt a.M.: Campus, S. 40-53.
- Beck, Ulrich (1995). Die Individualisierungsdebatte. In: Schäfers, Bernhard (Hg.): Soziologie in Deutschland. Entwicklung – Individualisierung und Berufsfelder. Theoretische Kontroversen. Opladen: Leske-Budrich, S. 185-198.
- Beck, Ulrich (1996a): Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne. In: Beck/Giddens/Lash (Hg.), S. 19-112.
- Beck, Ulrich (1996b): Wissen oder Nicht-Wissen? Zwei Perspektiven „reflexiver Modernisierung“. In: Beck/Giddens/Lash (Hg.), S. 289-315.
- Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (Hg.) (1996): Reflexive Modernisierung – Eine Kontroverse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth (1983): Vom Dasein für andere zum Anspruch auf ein Stück eigenes Leben: Individualisierung im weiblichen Lebenszusammenhang. In: Soziale Welt 34, S. 307-340.
- Beck-Gernsheim, Elisabeth (1994): Auf dem Weg in die postfamiliale Familie – Von der Notgemeinschaft zur Wahlverwandtschaft. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (Hg.): Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 115-138.
- Becker, Sabine (2007): Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. (= Rowohlt's Enzyklopädie 55686). Reinbek: Rowohlt.
- Beier, Antje (2001): Der Entfremdungsbegriff in der Marxschen Theorie und sein Bezug auf kleinbürgerliche und proletarische Frauenbewegung um 1900. Univ.-Diss. Hannover.
- Berghahn, Klaus L. (1970): Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Ein Beitrag zur Poetik des Dramas (= Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 5). Münster: Aschendorff.
- Bergmann, Anna (1986): Von der unbefleckten Empfängnis zur Rationalisierung des Geschlechtslebens. Gedanken zur Debatte um den Geburtenrückgang vor dem Ersten Weltkrieg. In: Geyer-Kordesch, Johanna/Kuhn, Annette (Hg.): Frauenkör-

- per, Medizin, Sexualität. Auf dem Wege zu einer neuen Sexualmoral. Düsseldorf: Schwann, S.127-158.
- Bergmann, Jörg R. (1987): Zur Sozialform der diskreten Indiskretion: Die Merkmale der moralischen Entrüstung und soziale Typisierung im Klatsch. Berlin: de Gruyter.
- Bergmann, Jörg R. (1994): Ethnomethodologische Konversationsanalyse. In: Fritz/Hundnurscher (Hg.), S. 3-16.
- Bernstein, Basil (1970): Soziale Struktur, Sozialisation und Sprachverhalten. Aufsätze 1958-1970. Amsterdam: de Munter.
- Bernstein, Basil (1975): Sprachliche Kodes und soziale Kontrolle. Düsseldorf: Schwann.
- Betten, Anne (1980): Der dramatische Dialog bei Friedrich Dürrenmatt im Vergleich mit spontan gesprochener Sprache. In: Hess-Lüttich (Hg.), S. 205-236.
- Betten, Anne (1985): Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre. Heidelberg: Winter.
- Betten, Anne (1994): Analyse literarischer Dialoge. In: Fritz/Hundsnurscher (Hg.), S. 519-544.
- Blauner, Robert (1964): Alienation and Freedom. The factory worker and his industry. Chicago: University of Chicago.
- Boelke, Wolfgang (1970): Die entlarvende Sprachkunst Ödon von Horvaths. Studien zu seiner dramaturgischen Psychologie. Univ. Diss. Frankfurt a.M.
- Bott, Elisabeth (1956): Family and social Network. Roles, Norms, and external Relationshipships in Ordinary Urban Families. London: Tavistock.
- Bourdieu, Pierre (1967): Der Habitus als Vermittlung zwischen Strukturen und Praxis. In: Bourdieu (1974), S. 125-158.
- Bourdieu, Pierre (1970): Klassenstellung und Klassenlage. In: Bourdieu (1974), S. 42-74.
- Bourdieu, Pierre (1974): Zur Soziologie der Symbolischen Formen. 1. Aufl. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1984): Sozialer Raum und „Klassen“. In: Bourdieu, Pierre (1985): Sozialer Raum und „Klassen“. Frankfurt a.M: Suhrkamp, S. 7-46.
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1991): Inzwischen kenne ich alle Krankheiten der soziologischen Vernunft. In: Kraus, Beate (Hg.): Soziologie als Beruf Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis. Berlin: de Gruyter, S. 269-283.

- Bourdieu, Pierre (1997): *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz.
- Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang/Sager, Sven (Hg.) (2001): *Text- und Gesprächslinguistik*. 2. Halbband. Berlin/New York: de Gruyter.
- Brill, Siegfried (1967): *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroy*. (= Erlanger Beiträge zur Kunst- und Sprachwissenschaft 28). Nürnberg: Hans Carl.
- Brown, Penelope/Levinson, Stephen (1987): *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Browker, John (1999): *Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Büchmann, Georg (1993): *Geflügelte Worte. Der klassische Zitatenschatz*. 39. Aufl. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- Büchner, Georg (1988): *Werke und Briefe*. Hrsg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Johann Simm und Edda Ziegler. München/Wien: Carl Hanser.
- Buddecke, Wolfram/Fuhrmann, Helmut (1981): *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler.
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Burger, Harald/Matt, Peter von (1974): *Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen*. F.X. Kroetz in linguistischer und literaturwissenschaftlicher Sicht. In: ZGL 2, 3, S. 269 -298.
- Burger, Harald (2003): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- Carl, Rolf-Peter (1977): *Franz Xaver Kroetz*. In: Weber, Dietrich (Hg.): *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Bd. 2. 1. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Carl, Rolf-Peter (1978a): *Franz Xaver Kroetz*. München: Beck.
- Carl, Rolf-Peter (1978b): *Zur Theatertheorie des Stückeschreibers Franz Xaver Kroetz*. In: *Text und Kritik* 57, S. 1-7.
- Chapiro, Joseph (1932): *Gespräche mit Gerhart Hauptmann*. Berlin: Fischer.
- Coenen, Hans Georg (1961): *Elemente der Racineschen Dialogtechnik*. Münster. Aschendorffsche Verlagsbuchgesellschaft.
- Dach, Thomas (1978): *Das moderne Volksstück*. Univ. Diss. Zürich.
- Dahrendorf, Rolf (1969): *Vorwort*. In: Goffman, Erving (1983): *Wir alle spielen Theater*. 4. Aufl. München: Piper, S. VII-X.

- Damm, Sigrid (Hg.) (1987): Jakop Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. München: Hanser.
- Davidson, Judy (1984): Subsequent versions of invitations, offers, requests, and proposals dealing with Potenzial or actual rejection. In: Atkinson, J. Maxwell/Heritage, John (Hg.): Structures of Social Interactions: Studies in Conversations Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, S. 102-128.
- Davis, Kingsley/Wilpert, Moor E. (1973): Einige Prinzipien der sozialen Schichtung. In: Hartmann, Heinz (Hg.): Moderne amerikanische Soziologie. Stuttgart: Enke, S. 237-357.
- Deppermann, Arnulf (1997): Gesprächsanalyse als explikative Konstruktion – ein Pläydoyer für eine reflexive Ethnomethodologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deppermann, Arnulf (1999): Gespräche analysieren. Eine Einführung in konversationsanalytische Methoden. (= Qualitative Sozialforschung 3). Opladen: Leske & Budrich.
- Dölling, Irene/Krais, Beate (1997): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der Sozialen Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera (1994): Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. (= WV-Studium 170). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Donalies, Elke (2009): Basiswissen Deutsche Phraseologie. (= UTB 3193). Tübingen/Basel: Francke.
- Dosenheimer, Elise (1949): Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Konstanz: Südverlag. [Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft].
- Droese, Detlef (1968): Lessing und die Sprache. Zürich: Julis.
- Duden, Barbara (1977): Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. (= Kursbuch 47). Berlin: Rotbuch, S. 125-140.
- Dudenredaktion (Hg.) (2002): Das große Buch der Zitate und Redewendungen. 2. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Duden (2008): Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 3. Aufl. (= Duden 11). Mannheim: Dudenverlag.
- Duden (2008): Zitate und Aussprüche. 3. Aufl. (= Duden 12). Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (1966): Theaterproblem. In: Dürrenmatt, Friedrich: Theater-Schriften und Reden. Zürich: Verlag der Arche, S. 92-131.
- Eder, Franz X. (2002): Kultur der Begierde: eine Geschichte der Sexualität. München: Beck.

- Eggers, Ulf Konrad (1976): Aspekte zeitgenössischer Realismustheorie: Besonders des bundesdeutschen 'Sprachrealismus'. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 206). Bonn: Bouvier.
- Eisenberg, Peter (1986): Grundriss der Deutschen Grammatik. Stuttgart: Metzler.
- Elm, Theo (2004): Das soziale Drama: von Lenz bis Kroetz. Stuttgart: Reclam.
- Feilke, Helmut (1996): Sprache als soziale Gestalt. Ausdruck, Prägung und die Ordnung der sozialen Typik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fix, Ulla (2001): Zugänge zu Stil als semiotisch komplexer Einheit. In: Jakobs/Rothkegel (Hg.), S. 113-126.
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele (2001): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Frankfurt a.M.: Lang.
- Flecker, Jörg (2000): Zwischen unerledigter Humanisierung und wettbewerbsorientierter Modernisierung: Zur politischen Gestaltung von Arbeitsorganisation. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft 29, 4, S. 433-449.
- Frankenberg, Hartwig (1979): Familienkonflikte und ihre sprachliche Bewältigung: ein Beitrag zur pragmalinguistischen Therapieforchung. Frankfurt a.M.: Haag und Herchen.
- Fraser, Bruce (1990): Perspectives on politeness. In: Journal of pragmatics 14, S. 219-236.
- Frevert, Ute (1990): Bürgerliche Familie und Geschlechterrollen: Modell und Wirklichkeit. In: Niethammer, Lutz et al. (Hg.): Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 90-98.
- Frevert, Ute (1995): Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck.
- Fritz, Gerd/Hundnurscher, Franz (Hg.) (1994): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Niemeyer.
- Fromm, Erich (1963): Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx. Gesamtausgabe. Bd. V. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Fromm, Erich (1981): Jenseits der Illusionen. Die Bedeutung von Marx und Freud. Reinbek: Rowohlt.
- Fromm, Erich (1988): Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- Fromm, Erich (1993): Arbeit, Entfremdung, Charakter. Wissenschaft vom Menschen. Jahrbuch der Internationalen Erich Fromm Gesellschaft. Bd. 4. Münster: LIT.
- Gernert, Dörte (1993): Zum Leiden geboren. Frauen- und Kinderarbeit in der rheinischen Textilindustrie des 19. Jahrhunderts. Siegburg: Rheinlandia.

- Giddens, Anthony (1995): Konsequenzen der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gösche, Elke (1993): Franz Xaver Kroetz' Wildwechsel: zur Werkgeschichte eines dramatischen Textes in den Medien. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Goffman, Erving (1971): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1974): Frame analysis. An essay on the organization of experience. New York/Evanston/San Francisco/London: Harper & Row.
- Goffman, Erving (1974): Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1980): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1996a): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 5. Aufl. München/Zürich: Piper.
- Goffman, Erving (1996b): Stigma: Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 12. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (2005): Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. Hrsg. von Hubert Knoblauch, Christine Leuenberger und Bernt Schnettler. Bd. 11. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Gouldner, Alvin W. (1973): Romantisches und klassisches Denken. Tiefenstrukturen in den Sozialwissenschaften. In: Gouldner, Alvin W. (1984): Reziprozität und Autonomie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 165-214.
- Grice, H. Paul (1975): Logic and Conversation. In: Cole, Peter/Morgan, Jerry L. (Hg.): Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts. New York: Academic Press, S. 41-58.
- Grice, Paul (1989): Studies in the Ways of Words. Cambridge: Harvard University Press.
- Grosse, Siegfried (1972): Literarischer Dialog und gesprochene Sprache. In: Backes, Herbert (Hg.): Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. (= Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 94 [Sonderheft]). Tübingen: Niemeyer, S. 649-668.
- Häntzschel, Hiltrud (2007): Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt a.M.: Insel.
- Hamburger, Käte (1968): Die Logik der Dichtung. 2. Aufl. Stuttgart: Klett.

- Harras, Gisela (1978): Kommunikative Handlungskonzepte oder Eine Möglichkeit, Handlungsabfolgen als Zusammenhänge zu erklären, exemplarisch an Theatertexten. (= Reihe Germanistische Linguistik 16). Tübingen: Niemeyer.
- Hein, Jürgen (1986): Franz Xaver Kroetz: Oberösterreich, Mensch Meier. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. 1. Aufl. Frankfurt a.M. etc.: Diesterweg.
- Henne, Helmut (1980): Probleme einer historischen Gesprächsanalyse. Zur Rekonstruktion gesprochener Sprache im 18. Jahrhundert. In: Sitta, Horst (Hg.) (1980): Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte. Zürcher Kolloquium 1978. (= Reihe Germanistische Linguistik 21). Tübingen: Niemeyer, S. 89-102.
- Henrichs, Benjamin (1978): Mensch Kroetz. In: Die Zeit (Hamburg), 29.9.1978. [Zitiert nach Riewoldt (Hg.) (1985), S. 163].
- Hensel, Georg (1981): Raus aus der Sackgasse, rein ins Leben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.6.1981. [Zitiert nach Theater heute 22, 13, S. 4ff.].
- Hentschel, Elke (Hg.) (2010): Deutsche Grammatik. Berlin/New York: de Gruyter.
- Hess-Lüttich, Ernst W.B. (1977): Empirisierung literarischer Textanalyse. Zum Problem der Literarisierung gesprochener Sprache im Drama. In: Klein, Wolfgang (Hg.): Methoden der Textanalyse. (= medium literatur 3). Heidelberg: Quelle & Meyer, S. 61-72.
- Hess-Lüttich, Ernst W.B. (1980): Notation des Psycholekts? Literaturkritik und Psycholinguistik. In: Hess-Lüttich (Hg.), S. 143-172.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1980) (Hg.): Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1981): Soziale Interaktion und literarischer Dialog. I. Grundlagen der Dialoglinguistik. Berlin: Erich Schmidt.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1984): Kommunikation als ästhetisches Problem. Vorlesungen zur Angewandten Textwissenschaft. Tübingen: Narr.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1985): Soziale Interaktion und literarischer Dialog. II: Zeichen und Schichten in Drama und Theater: Gerhart Hauptmann's Ratten. Berlin. Erich Schmidt.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1985a): Der dramatische und der theatralische Text: semiotisches Datum und kommunikativer Prozeß. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (1983): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums 1983 Frankfurt a.M. Tübingen: Niemeyer, S. 65-82.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1985b): Neo-Realismus und sprachliche Wirklichkeit. Zur Kommunikationskritik bei Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt (Hg.), S. 297-318.

- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (2001): Gesprächsformen in der Literatur. In: Brinker et al. (Hg.), S. 1619-1932.
- Hildebrandt, Dieter/Krischke, Traugott (Hg.) (1972): Über Ödön von Horvath. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hildebrandt, Hans-Adolf (2007): Sucht und Entfremdung. Zur Sozialpsychologie des zwanghaften Drogengebrauchs und seiner gruppenanalytischen Behandlung am Beispiel einer Gruppe männlicher Alkoholiker. Kassel: University Press.
- Hillach, Ansgar (1967): Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy. München: Fink.
- Hinnenkamp, Volker/Seltin, Margret (Hg.) (1989): Stil und Stilisierung. (= Studien zur deutschen Sprache 32). Tübingen: Narr.
- Högemann, Elvira (1972): Stücke über kleine Leute. Der Dramatiker Franz Xaver Kroetz. In: *Unsere Zeit*, 24.11.1972.
- Högemann, Elvira/Hitzer, Friedrich (1976): Die Lust am Lebendigen. Diskussionen der Redaktion 'kürbiskern'. In: Thieringer (Hg.), S. 592-605.
- Hohoff, Curt (1976): An der Sprachlosigkeit entlang. Das Theater von Franz Xaver Kroetz. In: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 30/1, S. 189-193.
- Holly, Werner (1979): Imagegespräche in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts. Tübingen: Niemeyer.
- Hohmeier, Jürgen (1975): Stigmatisierung als sozialer Definitionsprozeß. In: Brusten, Manfred/Hohmeier, Jürgen (Hg.): *Stigmatisierung 1. Zur Produktion gesellschaftlicher Randgruppen*. Neuwied/Darmstadt: Luchterhand, S. 5-24.
- Honour, Hugh/Flemming, John (1999): *Weltgeschichte der Kunst*. München: Prestel.
- Honsza, Norbert (1980): Franz Xaver Kroetz. Sozialkritisch oder Kleinkariert? In: *Acta Germanica Wratislaviensia* XL, S. 17-26.
- Horkheimer, Max (1936 [1988]): Autorität und Familie. In: Horkheimer, Max (1988): *Gesammelte Schriften. Band 3: Schriften 1931-1936*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 336-417.
- Horvath, Ödön von (1931 [1994]): *Geschichten aus dem Wienerwald. Volksstück in drei Teilen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 101-207.
- Horvath, Ödön von (1932a [1972]): *Gebrauchsanweisung*. In: Horvath (1972), S. 659-665.
- Horvath, Ödön von (1932b [1972]): *Zur Erneuerung des Volksstücks*. In: Hildebrandt/Krischke (Hg.), S. 16f.

- Horvath, Ödon von (1932c [1983]): Gebrauchsanweisung. In: Steinbach, Dieter (Hg.): Ödön von Horvath. Italienische Nacht. Volksstück mit Materialien. Stuttgart: Klett, S. 90-95.
- Horvath, Ödon von (1972): Gesammelte Werke in acht Bänden. Hrsg. von Traugott Krichke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hradil, Stefan (1992): Schicht, Schichtung und Mobilität. In: Korte, Herman/Schäfers, Bernhard (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. Opladen: Leske & Budrich, S.145-164.
- Hradil, Stefan (1999): Soziale Ungleichheit in Deutschland. 7. Aufl. (= UTB 1809). Opladen: Leske & Budrich.
- Hübler, Axel (1973): Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache, und Szene. Eine repräsentative Untersuchung an Theaterstücken der 50er und 60er Jahre. Bonn: Bouvier.
- Huyssen, Andreas (1980): Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München: Westdeutscher Verlag, S. 157-173.
- Ignée, Wolfgang (1971): Wer keine Sprache hat, hat nichts. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 80, 6.4.1971. [Zitiert nach Riewoldt (Hg.) (1985), S. 76f.].
- Ismayr, Wolfgang (1977): Das politische Theater in Westdeutschland. (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft 24). Meisenheim am Glan: Hain.
- Israel, Joachim (1972): Der Begriff der Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchungen von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart. Reinbek: Rowohlt.
- Israel, Joachim (1985): Der Begriff Entfremdung. Zur Verdinglichung des Menschen in der bürokratischen Gesellschaft. Reinbek: Rowohlt.
- Jäger, Gerd (1973): Sind das denn bloß Geschichten? Wie werden die Stücke von Franz Xaver Kroetz gespielt? In: Theater heute 14, 4, S. 50-53.
- Jäger, Gerd (1975): „Ein dressierter Aff ist ein guter Mensch. Die neuen Stücke von Franz Xaver Kroetz: „Das Nest“, „Weitere Aussichten...“ und „Heimat“. In: Theater heute 16, 5, S. 40f.
- Jakobs, Eva Maria/Rothkegel, Annely (Hg.) (2001): Perspektiven auf Stil. Akten des Kolloquiums zum 60. Geburtstag von Barbara Sandig. (= Reihe germanistische Linguistik 226). Tübingen: Niemeyer, S. 387-411.
- Jens, Walter (Hg.) (1988): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 9. 2. Aufl. Studienausgabe. München: Kindler Verlag.
- Kaesler, Dirk (Hg.) (2002): Weber. Schriften 1894-1922. Stuttgart: Kröner.
- Kässens, Wend/Töteberg, Michael (1979): Nest und Käfig. Zu der Trilogie von Franz Xaver Kroetz: „Oberösterreich“, „Das Nest“ und „Mensch Meier.“ In: Spectaculum 30, S. 287-294.

- Kässens, Wend (1985): Wer durchs Laub geht, kommt darin um. Zur Sprachbehandlung und zu einigen Motiven in den Dramen von Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt (Hg.), S. 262-283.
- Kallmeyer, Werner (Hg.) (1994): Kommunikation in der Stadt. Bd. 1: Exemplarische Analysen des Sprachverhaltens in Mannheim. (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache 4.1). Berlin/New York: de Gruyter.
- Kallmeyer, Werner (Hg.) (1995): Kommunikation in der Stadt. Bd. 2: Ethnographien von Mannheimer Stadtteilen. (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache 4.2). Berlin/New York: de Gruyter.
- Kallmeyer, Werner (2001): Perspektivenumkehr als Element des emanzipatorischen Stils in Migrantengruppen. In: Jakobs/Rothkegel (Hg.), S. 401-422.
- Kallmeyer, Werner (2005): Konversationsanalytische Beschreibung. In: Ammon, Ulrich/Dittmar, Norbert/Mattheier, Klaus J./Trudgill, Peter (Hg.): Soziolinguistik. Ein Internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. 2. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1212-1225.
- Karasek, Helmut (1972): Kroetz, Franz Xaver oder: Die Sprache funktioniert nicht. Theater heute. Jahressonderheft, S. 76f.
- Karasek, Helmut (1981): Das Blei des Setzers. In: Der Spiegel 24 (08.06.1981), S. 186-189.
- Kayser, Wolfgang (1960): Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek: Rowohlt.
- Keim, Inken (1995): Kommunikation in der Stadt. Bd. 3: Kommunikative Stilistik einer sozialen Welt „kleiner Leute“ in der Mannheimer Innenstadt. (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache 4.3). Berlin/New York: de Gruyter.
- Keim, Inken (2001): Die Powergirls – Aspekte des kommunikativen Stils einer Migrantinnengruppe in Mannheim. In: Jakobs/Rothkegel (Hg.), S. 387-411.
- Keim, Inken (2008): Die „türkischen Powergirls“ – Lebenswelt und kommunikativer Stil einer Migrantengruppe in Mannheim. 2. Aufl. (= Studien zur Deutschen Sprache 39). Tübingen: Narr.
- Keim, Inken/Schütte, Wilfried (2002): Einleitung. In: Keim, Inken/Schütte, Wilfried (Hg.): Soziale Welten und kommunikative Stile. Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag. (= Studien zur Deutschen Sprache 22). Tübingen: Narr, S. 9-26.
- Keim, Inken/Schwitalla, Johannes (1993): Formen der Höflichkeit – Merkmale des sozialen Stils. Am Beispiel zweier Frauengruppen aus unterschiedlichen sozialen Welten. In: Janota, Johannes (Hg.): Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991. Tübingen: Niemeyer, S. 129-145.

- Kennedy, Andrew K. (1975): *Six dramatists in search of a language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, Andrew K. (1981): *Mimesis and the language of drama: a reply to Michael Anderson*. In: Redmond, James (Hg.): *Themes in drama*. Vol. 3: *Drama, dance and music*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 225-233.
- Kennedy, Andrew K. (1983): *Dramatic dialogue. The dialogue of personal encounter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keppler, Angela (1995): *Tischgespräche: über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kienpointner, Manfred (1983): *Argumentationsanalyse*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft.
- Kippele, Flavia (1998): *Was heißt Individualisierung? Die Antworten soziologischer Klassiker*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Klotz, Volker (1972): *Geschlossene und offene Form im Drama*. 6. Aufl. München: Hanser.
- Knapp, Gerhard P. (1996): *Franz Xaver Kroetz: Stallerhof. Sprachdefizit und Glücksverlangen*. In: *Interpretationen: Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart: Reclam.
- Krahl, Siegfried/Kurz, Josef (1970): *Kleines Wörterbuch der Stilkunde*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Krallmann, Dieter/Ziemann, Andreas (2001): *Grundkurs Kommunikationswissenschaft: mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*. (= UTB 2249). München: Fink.
- Krapp, Helmut (1958): *Der Dialog bei Georg Büchner*. Darmstadt: Gentner.
- Kreckel, Reinhard (1992): *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Krischke, Traugott (1983): *Horvaths Geschichten aus dem Wienerwald*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kroetz, Franz Xaver (1971): *Horvath von heute für heute*. In: Hildebrandt/Krischke (Hg.) (1972), S. 91-101.
- Kroetz, Franz Xaver (1981): *Nicht Fisch nicht Fleisch. Verfassungsfeinde*. Jumbo-Track. Drei Stücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kroetz, Franz Xaver (1999): *Mensch Meier, Herzliche Grüße aus Grado, Das Nest*. Hamburg: Rotbuch.
- Kroetz, Franz Xaver (2006): *Heimarbeit, Stallerhofer, Geisterbahn, Kapellenspiel von der heiligen Jungfrau, Michis Blut*. 2. Aufl. Hamburg: Rotbuch.

- Kronauer, Martin/Linne, Gudrun (2005): *Flexicurity, die Suche nach Sicherheit in der Flexibilität*. Berlin: Edition Sigma.
- Kurzenberger, Hajo (1978): *Negativ-Dramatik, Positiv-Dramatik*. In: *Text und Kritik* 57, S. 8-19.
- Lechner, Catherine (2008): *Entfremdete Arbeit. Eine Untersuchung an Call Centern*. Univ. Diss. Wien. http://othes.univie.ac.at/1918/1/2008-10-12_9505794.pdf (Stand: August 2013).
- Levinson, Stephen C. (1994): *Pragmatik*. Übersetzt von Ursula Fries. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (1991): *Studienbuch Linguistik*. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer, S. 297-301.
- Lucas, Lore (1969): *Dialogstrukturen und ihre szenischen Elemente im deutschsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier.
- Lüdtke, Alf (1978): *Alltagswirklichkeit, Lebensweise und Bedürfnisartikulation*. In: *Gesellschaft. Beiträge zur Marxschen Theorie* 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311-350.
- Lukacs, Georg (1963): *Die Eigenart des Ästhetischen*. 1. und 2. Halbbd. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Luserke, Matthias (1997): *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Stuttgart: Reclam.
- Marcuse, Herbert (1968): *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. 5. und 6. Aufl. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Marx, Karl (1844 [1981]): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. In: *Marx/Engels: Werke. Ergänzungsbd. 1*. Berlin: Dietz, S. 465-588.
- Marx, Karl (1847 [1980]): *Das Elend der Philosophie*. In: *Marx/Engels: Werke. Bd. 4*. Berlin: Dietz, S. 63-182.
- Marx, Karl (1867 [1970-1972]): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Drei Bände. In: *Marx/Engels: Werke. Bd. 23-25*. Berlin: Dietz.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1845-1846 [1981]): *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*. In: *Marx/Engels: Werke. Bd. 3*. Berlin: Dietz.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848 [1980]): *Manifest der Kommunistischen Partei*. In: *Marx/Engels: Werke. Bd. 4*. Berlin: Dietz, S. 459-493.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1859 [1981]): *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*. In: *Marx/Engels: Werke. Bd. 13*. Berlin: Dietz, S. 3-160.

- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1968): *Über Kunst und Literatur*. Bd. 1. Berlin: Dietz.
- Mayerhofer, Wolfgang Ludwig (2006): Geldverwaltung und -verteilung in Paarbeziehungen. In: *Zeitschrift für Sozialreform* 52, 4, S. 467-491.
- McInnes, Edward (1976): *German social drama. 1840-1900: From Hebbel to Hauptmann*. Stuttgart: Heinz.
- Mennemeier, Norbert Franz (1975): *Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken – 1933 bis zur Gegenwart*. Bd 2. München: Fink.
- Mišová, Jitka (1986): Franz Xaver Kroetz. Entwicklung seines Dramenschaffens von 1968 bis 1980. Berlin: Humboldt Universität.
- Mišová, Jitka (1990): *Das sozialistische Volksstück in der Dramatik der BRD am Beispiel von F.X. Kroetz*. Prag: Universität Karlova.
- Moray, McGowan (1978): Sprache, Gewalt und Gesellschaft. Franz Xaver Kroetz und die sozialrealistischen Dramatiker des englischen Theaters. In: *Text und Kritik* 57, S. 37-48.
- Müller, Conrad (1978): Über „Mensch Meier“ in Dortmund, Düsseldorf, Kaiserslautern und Tübingen. In: *Theater heute* 19, 11, S. 20-22.
- Müller, Gerd (1979): *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*. München: Oldenbourg.
- Müller, Kurt (1991): Kommunikation und Gewalt: Eine kommunikationstheoretische Analyse des Cliquenverhaltens in Edward Bonds *Saved*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23, S. 113-130.
- Müller, Hans Peter (1992): *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neckel, Sighard (1991): *Status Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Neef, Anneliese (1988): *Mühsal ein Leben lang. Zur Situation der Arbeiterfrau um 1900*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Negt, Oskar (2002): Armut als Bedrohung. Der soziale Zusammenbruch zerbricht. In: *Kritische Interventionen* 7, S. 255-257.
- Neuland, Eva (1978): *Sprache und Schicht. Texte zum Problem sozialer Sprachvariation*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Diesterweg.
- Noguchi, Rei Raymund (1978): *Stylistics and conversation. An approach to the analysis of „talk“ in drama*. Ph.D. thesis, Indiana University [masch.].
- Nutku, Özdemir (2000): *Dünya Tiyatro Tarihi 1 Başlangıcından 19.Yüzyıl Sonuna Kadar*, 3. Baskı. Istanbul: Mitos Boyut.

- Nutz, Walter (1971): Die Regenbogenpresse. Eine Analyse der deutschen bunten Wochenblätter. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Ortmann, Hedwig (1978): Heranwachsen in einer Arbeiterfamilie. In: Neuland (Hg.), S. 47-57.
- Oswald, Hans (1984): In memoriam Erving Goffman. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 36, S. 210-213.
- Panzer, Evaluisse (1976): Franz Xaver Kroetz und seine Rezeption. Die Intention eines Stückeschreibers und seine Aufnahme durch die Kritik. Stuttgart: Klett.
- Panzer, Volker (1978): Franz Xaver Kroetz und die Kritiker. Bemerkungen zur Kroetz-Rezeption. In: Text und Kritik 57, S. 49-56.
- Petersen, H. Jürgen (1983): Von der Tragödie der Unfreiheit zum Lehrstück für Werktätige. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland. (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 16). Amsterdam: Radopi, S. 291-312.
- Pfister, Manfred (2001): Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Aufl. (= UTB 580). München: Fink.
- Pietzcker, Carl (1980): Das Groteske. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 85-102.
- Pörnbacher, Karl/Schaub, Gerhard/Simm, Hans-Joachim/Ziegler, Edda (Hg.) (1988): Georg Büchner. Werke und Briefe. München: dtv.
- Pohl, Rainer (1969): Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Berthold Brechts. Bonn: Bouvier.
- Pomerantz, Anita (1984): Agreeing and disagreeing with assessments: Some features of preferred/dispreferred turn shapes. In: Atkinson, J. Maxwell/Heritage, John (Hg.): Structures of social action: studies in conversation analysis. Cambridge: Cambridge University, S. 57-101.
- Reinhold, Ursula (1985): Franz Xaver Kroetz – Dramenaufbau und Wirkungsabsicht. In: Riewoldt (Hg.), S. 229-251.
- Riewoldt, Otto (Hg.) (1985): Franz Xaver Kroetz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rischbieter, Henning (1981): Vom Druck auf den Durchschnitt und vom Drang auszubrechen. „Nicht Fisch nicht Fleisch“ von Franz Xaver Kroetz in Berlin und Düsseldorf. In: Theater heute 22, 7, S. 1-5.
- Röhrich, Lutz (1992): Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 1-3. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Röhrich, Lutz/Mieder, Wolfgang (1977): Sprichwort. Stuttgart: Metzler.

- Rosenberger, Sieglinde (2000): Frauenerwerbsarbeit – politische Kontextualisierungen im Wandel der Arbeitsgesellschaft. In: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft 29, 4, S. 417-431.
- Rosenbaum, Heidi (1992): Proletarische Familien: Arbeiterfamilien und Arbeiterväter im frühen 20. Jahrhundert zwischen traditioneller, sozialdemokratischer und kleinbürgerlicher Orientierung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rosenbaum, Heidi (1996): Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Roumois-Hasler, Ursula (1982): Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleißer „Fegefeuer in Ingolstadt“ und Else Lasker-Schüler „Die Wupper“. Bern/Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rühle, Günther (1973): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sabban, Annette (1998): Okkasionelle Variationen sprachlicher Schematismen: eine Analyse französischer und deutscher Presse- und Werbetexte. Tübingen: Narr.
- Sandig, Barbara (2006): Textlinguistik des Deutschen. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter.
- Sanders, Willy (1973): Linguistische Stiltheorie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sartre, Jean Paul (1962): Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek: Rowohlt.
- Sauerland, Karol (1978): Kroetz und Brecht. In: Text und Kritik 57, S. 35-36.
- Schildt, Gerhard (1993): Frauenarbeit im 19. Jahrhundert. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Schlumbohm, Jürgen (1983): Kinderstuben. Wie Kinder zu Bauern, Bürgern, Aristokraten wurden 1700-1850. München: dtv.
- Schregel, Ursula (1980): Neue deutsche Stücke im Spielplan. Am Beispiel von Xaver Kroetz. Berlin: Spiess.
- Schreyer, Franziska (1991): Weibliche familiäre Arbeit und männliche Dauererwerbslosigkeit im Arbeitermilieu. Nürnberg: Institut für Arbeitsmarkt- und Berufsforschung.
- Schröder, Jürgen (1972): Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama. München: Fink.
- Schroer, Markus (2001): Das Individuum der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schroer, Markus (2006): Räume, Orte und Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Schwanitz, Dietrich/Schwalm, Helga/Weiszflog, Alexander (1996): Drama, Bauformen und Theorie. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 397-419.
- Schwingel, Markus (1998): Pierre Bourdieu. Zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg: Junius.
- Schwitalla, Johannes (1995): Kommunikation in der Stadt. Bd. 4: Kommunikative Stilistik zweier sozialer Welten in Mannheim-Vogelstang. (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache 4.4). Berlin/New York: de Gruyter.
- Schwitalla, Johannes/Tiittula, Liisa (2009): Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen. Tübingen: Stauffenburg.
- Seidel, Rainer/Ulmann, Gisela (1978): Ansätze zu einem neuen Konzept der Intelligenz. In: Schmid, Rudolf (Hg.): Intelligenzforschung und pädagogische Praxis. München: Urban&Schwarzenberg, S. 72-119.
- Selting, Margret (2001): Stil – in interaktionaler Perspektive. In: Jakobs/Rothkegel (Hg.), S. 3-30.
- Selting, Margret/Sandig, Barbara (Hg.) (1997): Sprech- und Gesprächsstile. Berlin/New York: de Gruyter.
- Smith, Eliot R./Mackie, Diane (2000): Social Psychology. 2. Aufl. Philadelphia: Psychology Press.
- Sokel, Walter H. (1968): Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs 'expressionistisch' im deutschen Drama. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Aspekte des Expressionismus, Periodismus, Stil, Gedankenwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts. Heidelberg: Stiehm, S. 59-84.
- Sozialwissenschaftliche Arbeitsgruppe Göttingen (1978): Die soziale und psychische Lage der Arbeitslosen. Ansatzpunkte für Weiterbildung. Göttingen: WAL.
- Skasa, Michael (1978): Lieber tot als so wie du. Über Franz Xaver Kroetz und Mensch Meier. In: Theater heute 19, 13, S. 102f.
- Steiner, Gerhard/Hedinger, Urs K./Flammer, August (1975): Sprache, soziales Verhalten, Methoden der Forschung. Stuttgart: Ernst Klett.
- Steinmann, Siegfried (1985): Sprache, Handlung, Wirklichkeit im deutschen Gegenwartsdrama. Studien zu Thomas Bernhard, Botho Strauß und Bodo Kirchhoff. Frankfurt a.M.: Lang.
- Stockmeyer, Clara (1922): Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges. Eine literarhistorische Studie. Frankfurt a.M.: Diesterweg.
- Szondi, Peter (1966): Theorie des modernen Dramas (1880-1950). 23. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Tajfel, Henri (1982): Gruppenkonflikt und Vorurteil. Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen. Bern: Huber.
- Taylor, Frederick Winslow (1919): Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung. München/Berlin: Oldenbourg.
- Thiel, Erika (1990): Geschichte der Mode: von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Aufl. Augsburg: Weltbild.
- Thieringer, Thomas (Hg.) (1976): Kroetz, Franz Xaver. Weitere Aussichten... Ein Lesebuch. Texte für Filme, Hörspiele, Stücke, DDR-Report, Aufsätze, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Töteberg, Michael (1976): Der Kleinbürger auf der Bühne. Die Entwicklung des Dramatikers Franz Xaver Kroetz und das realistische Volksstück. In: Akzente 23, S. 165-173.
- Töteberg, Michael (1985a): Bibliographie Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt (Hg.), S. 325-375.
- Töteberg, Michael (1985b): Ein konservativer Autor. Familie, Kind, Technikfeindlichkeit, Heimat: traditionsgebundene Werte in den Dramen des Franz Xaver Kroetz. In: Riewoldt (Hg.), S. 284-296.
- Toulmin, Stephen Edelston (1975): Der Gebrauch von Argumenten. Übersetzt von Ulrich Berk. (= Wissenschaftstheorie und Grundlagenforschung 1). Kronberg: Scriptor.
- Trebeß, Achim (2001): Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises. Stuttgart: Metzler.
- Ungeheuer, Gerold (1980): Gesprächsanalyse an literarischen Texten. Lessing: Der Freigeist. In: Hess-Lüttich (Hg.), S. 43-71.
- Veblen, Thorstein (1971): Die Theorie der feinen Leute. 1899. München: dtv.
- Wahrhaftig, Myra (1980): Kann die Frau durch die Wohnung unterdrückt werden? In: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis 4, S. 75-91.
- Wapnewski, Peter (1971): Ödon von Horvath und seine Geschichten aus dem Wienerwald. In: Krischke, Traugott (Hg.) (1972): Materialien zu Ödon von Horvaths „Geschichten aus dem Wienerwald“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 10-43.
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson Don D. (1969): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Stuttgart: Huber.
- Weber, Max (1904/1905): Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Kaesler (Hg.) (2002), S. 150-226.
- Weber, Max (1913): Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie. In: Kaesler (Hg.) (2002), S. 275-314.

- Weber, Max (1920a): Soziologische Grundbegriffe. In: Kaesler (Hg.) (2002), S. 653-716.
- Weber, Max (1920b): Einleitung. Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Vergleichende religionssoziologie Versuche. In: Kaesler (Hg.) (2002), S. 573-608.
- Weber, Max (1947): Wirtschaft und Gesellschaft. 3. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Wehler, Hans-Ulrich (1996): Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 2. 1815-1845/49. München: Beck.
- Wendt, Ernst (1974): Bürgerseelen und Randexistenzen. Über die Dramatiker Harald Pinter und Franz Xaver Kroetz. In: Wendt, Ernst: Moderne Dramaturgie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 91-117.
- Werlein, Berthold (1981): Entfremdung und Mechanisierung der Produktionsarbeit: Kritik des Technikfetischismus. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Wilpert, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. verb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Wiswede, Günther (1998): Soziologie. Grundlagen und Perspektiven für den wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Bereich. 3. Aufl. Landsberg am Lech: Verlag moderne Industrie.
- Zima, Peter von (2007): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. 2. Aufl. Tübingen: Narr.
- Zimmer, Reinhold (1982): Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zimmermann, Hans Dieter (1983): Die feinen Unterschiede oder: Die Abhängigkeit aller Lebensäußerungen vom sozialen Status. Ein Gespräch mit dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu. In: L'80. 28. Demokratie und Sozialismus. Köln: Verlagsgesellschaft, S. 131-143.

10. Türkçe Özet (Zusammenfassung in türkischer Sprache)

Bu çalışmada Franz Xaver Kroetz'ün 'Heimarbeit' ve 'Mensch Meier' adlı dramlarında gösterilen sosyal çevrelerin dili ve iletişim üslubu araştırılmış, bunlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tanımlanmıştır. Sosyal temalara gerçekçi yaklaşımıyla tanınan oyuncu ve yazar Xaver Kroetz, gözlemlediği sosyal gerçeği dram figürlerinin konuşmalarıyla yansıtmaktadır. Kroetz, taşrada günlük işlerden geçimini sağlayan veya şehirde fabrikada işçilik yaparak yükselme çabası içinde olan dram figürlerinin sosyal çevrelerini ve bu çevrelerin farklılıklarını o çevrelere özgü dil yapısı ve iletişim üslubuyla göstermekte, böylece Kroetz dramlarında farklı dil ve iletişim araçları kullanarak figürleri ait oldukları çevrenin gerçeği içersinde vermektedir. Çalışmada, dramlar karşılaştırılarak, figürlerin iletişim biçimi ve dilsel araçları araştırılmış, aralarındaki farklılıkları tanımlanmış ve figürlerin farklı bağlamlar içerisinde kullandıkları dil araçlarının işlevleri konu edilmiştir. Ayrıca, figürlerin farklı bağlamlarda nasıl konuştukları, konuşurken hangi sosyal yönelimlere ve etkileşim kurallarına göre davrandıkları da analiz edilmiştir.

Çalışmanın birinci kısmında sosyal farklılıkları kuramsal olarak ele alan sosyolojik, edebiyat bilimsel ve sosyolengüistik araştırmalar anlatılmış ve söz konusu olan dil araçları sosyal özellikleri bakımından kuramlarla ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın ikinci kısmında ise, dram diyalogları etkileşim ve konuşma analizinde geliştirilen metodla çözümlenmiş ve sosyolengüistik araştırmalar sonucunda geliştirilen sosyal iletişim üslubu kuramıyla yorumlanmıştır.

Çalışmada Krapps'tan (1958) bu yana süregelen Mimesis tartışma geleneğinden yola çıkılarak, Kroetz'ün, 'Heimarbeit' ve 'Mensch Meier' adlı dramlarında sosyal gerçeği yansıtabilmek için kullandığı araçlar ve yöntemler gösterilmiştir.

Franz Xaver Kroetz, yeni gerçekçilik akımının öncülerinden olan Ödon von Horvath'ın ve Marieluise Fleißer'in yolunu izleyerek, sosyal konuları gerçekçi bir dram diliyle sahnelemiştir. Sosyal özellikler içeren dramlar, edebiyat bilimci Klotz (1960) tarafından geliştirilen açık sahneleme yöntemini tanımlayan düzenleme prensipleriyle açıklanmıştır, çünkü Kroetz; günlük konuşma üslubu, şive, sosyal üslup ve konuşulan dil özellikleri gibi dil çeşitlerini kullanarak, gerçeğe yakın bir iletişim üslubu oluşturmuştur. Böylece, toplumun alt sınıfını temsil eden kişilerin konuşma üslubuna yaklaşmıştır. Başka bir ifadeyle Kroetz, dramlarında sadece sosyal olgularla ilgilenmemiş, aynı zaman-

da sahneye koyduğu insanın günlük iletişim ve etkileşim içersindeyken oluşturduğu sosyal gerçeği de göstermiştir.

Edebiyat bilimi kaynaklarında ‘Heimarbeit’ adlı dram Xaver Kroetz’ün erken dönem eserleri için örnektir. Dramda kadının dünyaya getirdiği gayri meşru çocuğun, kocası tarafından öldürülmesinden sonra alt üst olan aile yaşamı ve karı kocanın bozulan birlikteliklerini düzenlerken gösterdikleri çabanın konuşmalarına nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Edebiyat biliminde işçi sınıfının alt kesimini temsil eden dram figürlerinin dil engelleri olduğu yönündeki düşünce genel olarak benimsenmiş bir görüştür. Bu yaklaşımla, Kroetz’ün erken dönemde yazdığı eserlerde ki figürleri “ifade yoksunu” olarak karakterize edilmektedir. Çalışmada edebiyat biliminde bu görüşün nedenleri değerlendirilmiş, dram diyalogları konuşma analizi yöntemiyle çözümlenmiş ve sosyolengüistik araştırmalarda geliştirilen sosyal üslup kuramıyla açıklanmıştır.

‘Mensch Meier’ adlı ikinci eserde ise, işçi sınıfını temsil eden figürlerin yükselme çabası konu edilmektedir. Kroetz’ün sanat yaşamının üçüncü dönemine örnek olan bu eserde, toplumun büyük çoğunluğunu temsil eden orta sınıf figürlerinin aile yaşamı ele alınmaktadır. Dramda bir yandan fabrikada işçi olarak çalışan Otto’nun işsizlik korkusu ve bu korkunun aile yaşamı üzerindeki etkileri, diğer yandan karısı Martha’nın ve duvar ustası olmak isteyen oğlunun evden ayrılması ve her ikisinin bireyselleşme süreci gösterilmektedir. Çalışmada, Martha ile Ludwig’in meslek hayatına attığı başarılı adımların iletişim üslubuna ve davranışlarına nasıl yansıdığı incelenmiştir. Kroetz’ün kendisi tarafından da ifade edilen figürlerin, kişisel ile dilsel gelişimleri edebiyat bilimsel, sosyolojik ve sosyolengüistik kuramlarla tanımlanmıştır ve yöntemlerle çözümlenmiştir.

Analiz için, hem figürlerin birbirleriyle iletişim içindeyken hangi dilsel ve iletişimsel araçlarla anlam ve ahlaki düzen oluşturduklarını, hem de sosyal çevrenin normlarını, değerlerini ve figürlerin birbirleriyle ilişki kurma üslubunu belirgin bir şekilde gösteren sahne veya sahne bölümleri önem taşımıştır. Çözümlemek üzere seçilmiş olan sahnelerdeki bu kilit bölümler, figürlerin sosyal yapısını iletişim kurma biçimi ve etkileşim yöntemleri üzerinden yansıttıkları için ilginçtir. Seyircinin sahnede gördüğü belli bir sosyal çevrenin dil ve iletişim tarzıyla konuşan figürleri, belli bir sosyal çevrenin mensubu olarak sınıflandırabilmesi, sahnelenen toplumsal gerçeğin kendisine tanıdık kılınmasıyla ilişkilidir.

Seyircide bu etkiyi uyandıran tekniklerin ve yöntemlerin tanımlanabilmesi için belli sahneler veya sahne bölümleri ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir. Çözümlemede figürlerin konuşmalarından yansıyan yükselme çabası, yoksulluğa işaret eden giyim, aksesuar, ev eşyası ve tüketilen medya araçları gibi göstergeler araştırılmıştır.

Sosyal çevrenin tanımlanmasında ayrıca önem taşıyan aile modelleri, figürlerin diyaloglarından yansıdığı şekilde çözümlenmiştir. Sosyolojik ve sosyolojik çalışmaları belli bir aile yapısının ve iletişiminin belli toplumsal grup veya çevrelerle olan ilişkisini göstermektedir.

Ortak yaşam biçiminden kaynaklanan kuralcılığa olan yönelim kişilerin dil becerisini ve kendini ifade ederken kullandıkları dil çeşitliliğini de sınırlamaktadır. Egemen bir yapıya olan bağlılığın, kişilerin görev ve sorumluluklarını belirleyen aile modeliyle ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu tür aile yapısında anlaşma ve tartışmanın gerçekleşebileceği esnek bir alan hemen hemen hiç yoktur. Figürlerin birbirleriyle anlaşmaları dolaylı ve örtük ifadelerle gerçekleşmektedir.

Kroetz birbirinden farklı aile yapılarını sahnelemek için, var olan sosyo-kültürel kaynaklardan sözlü ve sözsüz kalıplar arasından seçerek, figürlerin yöneldiği değerlere, kalıplara ve modellere işaret etmektedir. Sanatsal olarak bu üslubun oluşturulması farklı ifade düzeyleri kullanılarak gerçekleşmektedir. Böylece bütün olarak algılanan homojen bir resim oluşmaktadır.

Diyalog analizinde figürlerin sosyal özelliğini vurgulayan bölümlere önem verilmiştir. Burada temel alınan unsurlar sırasıyla şöyledir:

- Hangi değerlerin, normların ve sosyal kuralların söz eylemlerde ve davranışlarda önemli olduğu,
- Figürlerin, bu değerleri, normları ve sosyal kuralları sözel olarak nasıl ifade ettiği,
- Figürlerin hangi aile rollerine yöneldikleri ve yöneldikleri aile yapısının karakteristik görev ve yetkileri,
- Cinselliğin, ahlak yapısının ve eşler arasında sadakatın önemi.

Analiz için ayrıca önemli olan normlar, değerler ve sosyal kurallar arasındaki farklılığı gösteren bölümlerdir. Çalışmada cevabı aranan sorular sırasıyla şöyledir:

- Figürlerin sosyal farklılıklara nasıl yaklaştığı ve ilişki kurduğu,
- Figürlerin problemlere nasıl çözüm aradığı, çözüm ararken mevcut olan çözüm kalıplarına mı başvurdukları yoksa problemlerine alternatif çözümler mi aradıkları.

Analizde ayrıca önemli nokta cinsiyetler için geçerli olan kuralların tanımlanması ve cinsiyetlerin birbirleriyle ilişki kurma şeklidir. Burada ilginç olan sorular sırasıyla şöyledir:

- Cinsiyetler arası rollerin nasıl tanımlandığı,
- Cinsiyetler arasında ilişkilerin nasıl gösterildiği,
- Duyguların nasıl ifade edildiği.

Diyaloglar çözümlenirken, figürlerin ifadeleri baz alınarak figürlerin, birbirleriyle iletişim kurarken birbirleriyle verdikleri anlamlar ve aynı anda oluşturdıkları sosyal yönelimler anlamaya çalışılmış ve tanımlanmıştır. Sosyal grup, sosyal çevre ve sınıf gibi, çerçeve oluşturan sosyal yapılar ve bu yapıların ilişkileri çözümlenmiştir. Figürler birbirleriyle etkileşim içindeyken, sözel olan ve sözel olmayan işaretler kullanarak, ait oldukları sosyal yapıyla olan bağlantılarını yüzeye çıkarmaktadır veya yazar sahne bilgileriyle bu bağlantıları göstermektedir.

Dram diyalogları önceden belirlenmiş soyut ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Sosyal yapılar ve yapıların özellikleri dram diyaloglarından yola çıkılarak çözümlenmiştir. Yöntem olarak konuşma analizi kullanılmıştır. İlk etapta figürlerin iletişim sırasında kullandıkları söz eylemler art arda ifade edildiği şekilde incelenmiş, figürlerin kullandığı ifade biçimleri ve dilsel yöntemler tanımlanmıştır. Bir diğer ifadeyle, önce söz eylemlerin ardışık analizi, sonra bu eylemlerin dil yönünden kullanımı ve figürler için ne anlama geldikleri gösterilmiştir. Analizden elde edilen sonuçlar dil bilimsel, sosyolojik ve edebiyat bilimsel kaynaklarla ilişkilendirilmiş ve tartışılmıştır.

Kroetz, 'Heimarbeit'ın daha ilk üç sahnesinde figürlerin belli bir aile modeline olan yönelimlerine işaret etmektedir. Söz konusu model, Elisabeth Bott'un (1956) tanımladığı ve Basil Bernstein'in, kuramında iki farklı dil kodu ve aile modeli olarak sınıflandırdığı geleneksel aile modelidir. Bu modele göre erkek, ailenin geçiminden, kadın ise ev işlerinden ve çocukların bakımından sorumludur. Ancak 'Heimarbeit'ta bu ailenin düzeni bozulmuştur. Willy kendi sorumsuzluğundan dolayı geçirdiği kazanın sonucunda artık işsizdir ve ailenin

geçimini sağlayamadığından, erkek olarak aile içersindeki rolünün gerekliliklerini yerine getirememektir. Ev içinde yaptığı geçici bir işle aileyi geçindirecek parayı kazanamadığı için, karısı Martha haftada iki kez temizliğe gitmek zorundadır.

Martha evdeki sorumluluklarının dışında para kazanmak zorunda olduğu için kızı Monika okul ödevlerini yaptıktan sonra annesine ev işlerinde yardım etmek mecburiyetindedir. Bir başka deyişle ailenin güvencesinin sağlanabilmesi için kişilerin görev alanlarında değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişiklik, görev ve sorumlulukları yeniden tanımlama gereğini beraberinde getirir de Willy, koşulların değişmesine neden olduğu halde geleneksel aile modeline bağlılığını sürdürmektedir. Böylece Martha kocasından destek almadan ve karşılık görmeden çalışmak zorundadır. Willy ise Martha'dan temel ihtiyaçlarıyla ilgili (bakım ve cinsellik) görev ve sorumluluklarını yerine getirmesini beklemektedir. Kendisinden kaynaklandığı halde Willy ne sorunu ne de sorumluluklarında meydana gelen bu değişiklik hakkında konuşmaktadır. Her ikisi de yaşadığı memnuniyetsizliği birbirine farklı şekillerde yansıtmaktadır. Fazla yükün altında ezildiği için huzursuz ve telaşlı olan Martha, yükünü hafifletmeyen Willy'e örtük sitemler yöneltmekte, sorumsuz davrandığı için rollerin değişmesine neden olan Willy'nin cinsel beklentilerini de geri çevirmektedir. Böylece onu cezalandırdığını düşünmektedir.

Willy ise karısının kendisini reddetmesine açık veya örtük tenkit ve tehditlerle karşılık vermektedir. Başka bir deyişle Willy, erkek olarak üstünlüğünü, karısına soğuk ve sevgisiz olduğuna dair gizli ve açık suçlamalar yönelterek kanıtlamaya çalışmaktadır. Somut olarak Willy ve Martha'nın arasında geçen tartışmanın karakteristik özelliği şöyledir: Yeni koşulların getirdiği sıkıntıdan ötürü karı-koca birbirine ifade edilen siteme karşılık ya red cevabıyla veya siteme, sitemle karşılık vermektedir. Sonunda da eşini negatif olarak karakterize etmektedir. Daha ifade edilmemiş olan ama ileriki sahnelerde açığa çıkan Martha'nın evlilik dışı hamileliği diğer sorunu teşkil etmektedir. Willy bu soruna önce dolaylı bir şekilde dokunmaktadır. Bir başka deyişle Willy, Martha'daki vücut değişikliğini önce gözlemlemektedir ve bu gözlemi üzerinde ısrar ederek konuya anlam yüklemektedir. Martha ise Willy'i yatıştırmak için kaçamak cevaplarla karşılık vermektedir.

Bu birliktelikte duygusal kategoriler yoktur. Evlilik sadece ev, yemek, cinsellik gibi temel ihtiyaçların ve çocukların güvence altına alınması üzerine kuruludur. Çocuklar otoriteyle ve anne babanın gereksinimleri doğrultusunda eği-

tilmektedir. Aile bireyleri arasındaki iletişim ise kalıplaşmış konuşma ve davranış biçimlerinden oluşmaktadır. Karı-koca kendi aralarında kesin bir görev dağılımı içeren hazır bir davranış modeline göre hareket etmektedir. Baba talep etmekte, anne ise eşinin talebini yerine getirmektedir. Çocuğun kendi kararları doğrultusunda yaptığı her davranış anne babası tarafından engellenmektedir. Bu şekilde çocuk itaatkar bir yapı içerisinde sosyalleştirilmektedir. Aile içersindeki etkileşim günlük işlerin yerine getirilmesiyle, soru, tespitler ve talimatlar gibi söz eylemlerle sınırlı kalmaktadır. Argüman içeren ifadeler neredeyse hiç yoktur. Cümle yapısı eliptiktir. Bu ifade biçimleri, Bernstein'ın alt sınıfa mensup kişilerin kullandığı "restringierter Code"nin özelliklerine ve dil tanımına uymaktadır.

Willy'nin, eserin ilk üç sahnesinde dolaylı olarak işaret ettiği hamilelik sorunu dördüncü sahnede Martha'nın itirafıyla ortaya çıkmaktadır. Willy'yi hastanede yattığı sırada aldatan Martha'yı, kocasını aldattığı için kimse suçlayamaz, çünkü Martha istemeden olayın kurbanı olmuştur. Martha evlilik dışı doğan gayrı meşru bir çocuğun aile itibarını zedeleyeceğinin farkında olduğundan krize neden olacak bu sorunun çözümü için kocasının yardımını ve desteğini talep etmektedir. Martha sorunun çözümünde kocasıyla fikir birliğine varabilmesi için danışan rolünü giyinmektedir. Böylece Willy'yi danışman rolünü üstlenmesi için yönlendirmektedir. Çözüm ararken her ikisinin konuşmalarından, çevrenin norm ve değerleri yansımaktadır. Sorunun çevrede duyulmamasını ve aile içinde kalmasını isteyen Martha ve Willy işçi sınıfında kadınlar arasında yaygın olan çocuk düşürme yöntemini uygulamak için karar almaktadır. Aldıkları bu kararı beraber uygulalar, ancak çocuğu düşürmeyi başaramazlar. Başından yaralı doğan çocuğun evlâtlık edinilmesi de imkansızdır.

Kroetz, ailede yaşanan bu çatışmanın nasıl adım adım faciaya doğru gittiğini, karı-kocanın çocuğa karşı gösterdiği davranışlarla yansıtmaktadır. Willy kendince genetik bir özürle doğan çocuğu toplum içersinde kimliğini tehdit ettiği için reddetmektedir. Martha ise çocuğu aile yaşamına dâhil etmek için gayret göstermektedir.

Martha'nın çocuğa karşı gösterdiği ilgi ve Willy'nin nefreti karı-koca arasında geçen tartışmalardan yansımaktadır. Martha çocuğu doğurmak için hastaneye yattığında Willy'den kendisini ziyaret etmesini, etrafa karşı babalık rolünü üstlenmesini, ilgili bir baba gibi davranmasını ve konuşmasını istemektedir. Oysa Willy, başından yaralı doğan çocuğu kusurlu olarak adlandırmaktadır. Hastane sonrasında da karısını açık ve örtük ifadelerle tenkit etmektedir.

Willy'nin gösterdiği davranışlar, gayri meşru çocukların kalıtsal hastalıkları olduğu yönündeki yaygın toplumsal görüşü yansıtmakta, oysa Martha, Willy'nin bu olumsuz davranışlarına karşı doktorun söylediklerini temel alarak çocuğun hastalığına olumlu yaklaşmaktadır.

Willy giderek daha büyük bir sorun haline gelen çocuğun, karısı tarafından desteklenmesini daha katı bir şekilde engellemeye çalışmaktadır. Willy, pazar günü bira bahçesine (sahne 10) ailece geziye çıkmak istediklerinde, Martha'dan çocuğu evde bırakmasını istemektedir.

Martha, Willy'nin çocuğa karşı gösterdiği dirence ve tenkitlerine dayanamayıp evi terk ettiğinde ve Willy'yi üç çocukla tek başına bıraktığında facianın gerçekleşmesine zemin hazırlamakta, aldığı kararla çocuğun ölümüne neden olmaktadır. Willy'nin çocuğu ortadan yok etme niyeti kızıyla arasında geçen diyaloglar üzerinden yansımaktadır. Monika hasta kardeşine şefkatle yaklaşmak istediğinde Willy tarafından katı bir şekilde engellenmektedir. Willy şefkatle kardeşine yaklaşan kızını engelleyerek, çocuğa karşı olan niyetini belli etmektedir. Kroetz bir sonraki sahnede seyirciye, Willy'nin çocuğu leğende yıkarken sessizce, yavaş ve düzenli hareketlerle boğduğunu sahne bilgileriyle aktarmaktadır.

Willy'nin evliliğini kurtarmak için iki seçeneği vardır ya çocuğu kabul edecektir ya da onu yaşamından çıkaracaktır. Willy ilk sahnede gösterilen evlilik düzenine geri dönmek için ikincisini tercih etmek zorundadır. Çocuğun ölümünün hem Martha hem de toplum tarafından bir kaza olarak değerlendirildiğini gösteren Kroetz, farklı perspektiflerden toplum içindeki insan yaşamının değerine işaret etmektedir. Ailenin kızı Monika, köpeğin ölümünü ve gömülmesini üzücü bir şekilde deneyimlerken, annesi Martha, çocuğun ölümünü oldukça duygusuz karşılamaktadır ve ölümüyle ilgili, Willy'nin anlattığı hikâyeleri sıradan bir olayı dinler gibi dinlemektedir. İlk hikayesinde Willy, çocuğun zatürreeden öldüğünü anlattığında ölümü kaderin bir oyunu olarak değerlendirmektedir; evlerinin bahçesinde köpeğin mezarı başında Willy'nin şakayla karışık yaptığı itirafı da sorgulamadan onaylamaktadır; mezarlıkta çocuğun mezar ziyareti sırasında da Willy'nin ona çocuğun bir kaza sonucu öldüğünü polis raporuyla açıklarken, kararın toplum tarafından kabul edileceğini bildiğinden rahatlamaktadır.

Martha bahçede köpeğin gömülü olduğu hacın altında çocuğun gömülü olabileceğinden şüphelenmektedir. Martha'nın bu şüphesi Willy'nin çocuğu öldürüp bahçeye gömebileceği olasılığını düşündüğünü göstermektedir. Willy ise

ürkütücü bir oyun oynayarak bu fikri benimsemektedir ve çocuğu elleriyle boğduğunu şakayla karışık itiraf etmektedir. Bu sahnede her ikisi de cinayetin kendileri için geçerli olabilecek versiyonunu canlandırmaktadırlar. Martha'nın şüphesi Willy'nin itirafıyla onaylanmaktadır. Kroetz, sahnelediği sosyal çevrede yasal ve toplumsal açıdan sakıncalı konuların açık konuşulmadığını, ancak dolaylı, iki anlamlı ve kötü bir şakayla ifade edildiğine işaret etmektedir. Karı koca sadece polis raporunun kararını – çocuğun bir kaza sonucu öldüğünü – açık açık konuşmaktadır. Toplum tarafından da onaylanan ölüm raporu karşısında ailenin itibarı korunacağı için Martha rahatlamıştır. Sorunun ortadan kalkmasıyla yeniden düzene giren aile yaşamı böylece çevreye karşı mezar ziyareti ile sergilenmektedir. Düzgün kılık kıyafetle, dua ederek ve bakımlı bir mezarla yeterince yas tuttuklarını, düzgün giden bir beraberlikleri olduğunu etrafa karşı ispatlamaya çalışmaktadırlar. Kroetz, eserin son sahnesinde Willy ve Martha'nın sorumluluk alanlarını belirleyen rollerini yeniden üstlendiklerinin altını çizmektedir.

'Heimarbeit'ta sorunun ortadan kalkmasıyla tekrar düzene giren geleneksel aile yaşamı 'Mensch Meier'de tümüyle değişmektedir. Bu değişim figürlerin konuşmalarından da yansımaktadır. 'Mensch Meier'de 'Heimarbeit'ta olduğu gibi ev işleri yine kadının sorumluluğunda olup, eşler arasındaki iş dağılımı rollere göre birbirinden ayrılmaktadır. Yine bu ailede de ailenin maddi olanakları kısıtlıdır. Evin yetişkin erkek çocuğu işsizdir ve ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Ancak Kroetz, 'Heimarbeit'in tersine 'Mensch Meier'de bir işçi ailesinin 'zenginlerin' zarif dünyasına yükselme hayalinin yol açtığı aile dramını konu etmektedir. Ailenin yaşantısı içinde bulundukları mekân ve eşyalarla, çevreye özgü düşünce ve davranış özellikleriyle ve çevreye özgü dil ve iletişim biçimiyle ayrıntılı bir şekilde sahnelenmektedir. Kroetz'ün sahneye koyduğu yaşam tarzı bir taraftan ailenin maddi yönden kısıtlı ve varoluşsal açıdan belirsiz olan yaşam gerçeğini, diğer taraftan ailenin geçerliliği olmayan yöntemlerle yükselme çabası içersinde olduğunu göstermektedir. Kroetz bir yandan ailenin markalı tükenmez kalem, altın saat, gümüş para iğnesi, pahalı eşofman takımı gibi alım gücünü aşan eşyalara olan yönelimini ve ilgilerini, diğer taraftan ailenin, çocuklarına meslek seçiminde belli başlı meslekleri dayatarak yükselme arzusunu yansıtmaktadır. Ancak Ludwig, bankacılık veya diş teknisyenliği gibi, prestijli mesleklere ilgi duymadığı gibi içinde bulunduğu sosyo-kültürel şartlar nedeniyle bu mesleklerin koşullarını yerine getiremeyeceğini bilmektedir. Otto'yu çevresindeki kişilerden farklı kılan pahalı eşyalara olan düşkünlüğü, üçüncü sahnede fabrikada kaybettiği tükenmez ka-

leminden dolayı kapıldığı kaygılı ve telaşlı konuşmasından da anlaşılmaktadır. Martha'nın zarif ve kibar bir yaşam tarzına olan yönelimi beşinci sahnede Otto'ya işçi olduğunu göstermeyen pahalı bir eşofman takımı satın almasını öğütlerken açığa çıkmaktadır.

Karı kocanın düşüncelerindeki farklılıklar ise oğullarını prestijli bir mesleğe yönlendirirken belli olmaktadır. Otto, oğluna başkaları tarafından kibar bir erkek olarak algılanması için takım elbise giyebileceği bir meslek seçmesini öğütlemekte, Martha ise oğlundan ailenin itibarını yükseltmesini dilemektedir. Martha ile Ludwig ve Ludwig ile Otto arasında geçen tartışmalarda anne babanın istekleri ile çocuğun düşünceleri arasındaki çelişki anlaşılmaktadır. Ludwig ise kendi sınıfına sadık kalmak, bilgi ve becerisine uygun bir mesleğin zanaatkârı olmak için hemen eğitime başlamak istemektedir. Onun bakış açısından anne babasının beklentileri ütöpik, gerçeğin çok ötesindedir.

Kişilerin söz eylemleri hem sosyal yapılarını hem de ait oldukları sosyal çevrenin yükselme yönelimlerini ifade eden araç ve yöntemleri yansıtmaktadır. Figürlerin işçi sınıfına olan aidiyetleri özellikle yöre ağızıyla olan konuşmalarından ve kendilerini dışarıya karşı temsil etme tarzlarından anlaşılmaktadır. İçki içmek için toplanan alt sınıfı temsil eden erkek gruplarının masa başında dedikodu yaparken kullandıkları kaba saba ve cinsel içerikli ifadeler ve dilsel araçlar bunun göstergesidir. İkinci sahnede Otto bu ifade araçlarını ailece İsveç Kralı'nın naklen düğün törenini izlerken kullanmaktadır. Otto gelinin dış görünüşünü ve evlilik öncesi cinsel yaşamını değerlendirirken, Martha hayranlıkla medyanın magazin sayfalarında yer alan güzel kraliyet dünyasıyla kendini özdeşleştirmekte, saf ve romantik düşünceyle asil çiftin birlikteliklerini gerçek bir aşk evliliği olarak değerlendirmektedir. Özellikle alt sınıfın günlük hayatında güzellerin ve zenginlerin yaşamını anlatan sade ve masalsi kurgulara sempatiyle bakıldığı, araştırmalarla ortaya konmuştur.

Kalıplaşmış formüller, halk arasında yaygın olan atasözleri, eğitim ve ahlakla ilgili ilkeler, reklam dilinde kullanılan sözler alt sınıfa mensup insanlar arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çevrelerdeki insanlar dedikodu yaparken ve sohbet ederken diğer kişileri davranışlarının doğruluğu açısından değerlendirirken veya uygunsuzluğu nedeniyle yargılamakta atasözlerine, deyimlere ve ilkelere başvurumaktadırlar. Özellikle belli başlı ilkeler eğitim bağlamı içerisinde kullanılmaktadır. Sosyal sorumluluk otoriterlikle aşılarmaya çalışılırken, sosyal kurallara, talimatlara, uyarılara başvurulmaktadır.

Martha, oğluna yönelttiği talimatların sebebini açıklamaz, annelik otoriterliğine veya eğitim ilkelerine başvurarak kendisini haklı göstermeye çalışır. Martha ‘Erken kalkan yol alır’ gibi çalışkanlığı, temizliği, düzenli ve ahlâklı olmayı öğütleyen atasözleri ve ilkeleri kullanarak, oğlunu doğru meslek seçimine yönlendirmeye çalışmaktadır. Edebiyat bilimi araştırmalarında, atasözlerinin, figürlerin günlük deneyimleriyle örtüşmese de düşüncelerinde belirleyici ve davranışlarında etkileyici bir rol oynadığı yönünde yaygın bir görüş hakimdir. Bu bakış açısı çalışmadaki analizi desteklemektedir.

Kroetz, yaşam gerçeği ile örtüşmeyen bu ifade kalıplarının nasıl gerçekte çeliştiğine dikkat çekmekte, figürlerin bu araçlarla hayal ettikleri sosyal yükselişi gerçekleştirememelerini adım adım gözler önüne sermektedir. Kroetz, figürlerini karikatürize etmez, sadece ironik bir mesafeden içinde bulundukları durumu göremedikleri için başarısızlıklarının kaçınılmaz olacağını göstermektedir. Analiz edilen sahnelerde, figürlerin sosyal yapılarını gözler önüne seren iletişim üslubu önemlidir. Kroetz birçok sahnede dil ve iletişim çeşitliliğini etkili bir şekilde kullanmaktadır. Yöresel konuşma biçiminden standarda yakın ifadeler arasında yapılan geçişlerle, figürün sosyal yükselişe veya kurduğunda hayatı temsil eden kişilerin sosyal aidiyetliğine sembolik olarak işaret etmektedir. Otto, markalı tükenmez kalemını kaybettiğinde, şefinin davranışını anlatabilmek için standarda yakın ifadeler kullanmaktadır. Martha ise oğluna yükselmenin gerekliliğini anlatırken edebiyatta kullanılan metaforik bir ifadeyle kendini ifade etmektedir. Yüksek bir sosyal grubu yöresel konuşma biçiminden standart dile yapılan geçişlerle sembolize etmek, alt sınıfın iletişim üslubu için karakteristiktir. Şehirlerde yaşayan sosyal grupların iletişim üslubu üzerine yapılan araştırmalar bu sonucu göstermiştir.

Kroetz’ün halkın yüzde doksan beşinin kendisini günlük konuşma diliyle veya yöresel ağız ile ifade ettiği yönündeki açıklaması, insan sayısı göz önünde bulundurulduğunda, standart Almancanın yapay bir dil olduğuna işaret etmektedir.

Kroetz bir yandan bira bahçesi sahnesinde Meier ailesinin küçük burjuva yaşam tarzının keyfini çıkardığını ve mütevâzi bir ölçüde tüketim toplumuna dâhil olmaya çalıştığını konu ederken, diğer taraftan Otto’nun son zamanlarda firmadaki işten çıkarmalar ve üretim koşullarının zorluğu nedeniyle yaşadığı işsizlik sorununa nasıl yoğunlaştığını göstermektedir. Martha, en iyi yaşlarda olan bir erkeğin korkacak bir şeyi olamayacağı yönündeki genelleseyici sözleriyle onu rahatlatmaya çalışsa da, işsizlik korkusu Otto’nun giderek davranış-

larına yansımaktadır. Otto içten içe, işten atılmasını engelleyemeyeceğini bildiği halde ağırlaşan iş koşullarına uyum sağlamaya, işini güvence altına almaya çalışmaktadır. Otto'nun duygusu öyle yoğundur ki, sosyal olarak itibar kaybederim ve damgalanırım korkusuyla, Martha ile olan ilişkisini zedelemektedir. Bir alışveriş marketinin kasasında Martha'yı parası yetmediği için toplum içerisinde itibar kaybederim kaygısıyla, panik içerisinde terk etmektedir. Otto'nun işyerinde yaşadığı güvensizlik ve yabancılaşma sorunu, özel yaşamda da kendine yabancılaşmasına ayrıca aile bireyleriyle bağlarını koparmasına neden olmaktadır.

Kroetz, yabancılaşma kuramını kullanarak Marksist bir düşünceyi sahneye uyarlamaktadır. Fromm'a göre, Marksist düşünceyi yansıtan yabancılaşma kavramı, insanın içerisinde olan potansiyelini gerçekleştiremediğini, başka bir ifadeyle, insanın olması gerektiğini aslında olamadığını ifade etmektedir. Fromm başka bir yerde de, yabancılaşmış insanın arkasında bulunan güçler tarafından yönetildiği halde kendi düşünce, duygu ve davranışlarının sahibi olduğunu, düşüncelerinin kendi düşünce eyleminin ürünü olduğunu sandığını ileri sürmektedir.

Fromm'un bu ifadeleri sonraki sahnelerde önemli rol oynamaktadır. Otto yanlış bir vücutta olduğunu düşünürken, vücudunu kestiğinde içinden asıl olmak istediği insanın çıkacağına inanmaktadır. İnsanın içindeki kimliğine tutuklu kalmasını sağlayan, kimliğini deneyimlemesine engel olan bir zırh gibi algılanan yabancılaşma, psikolojik bir hastalık olarak görülmektedir.

Otto'nun, oğluna içerisindeki yabancılaşma duygusunu anlatırken kullandığı benzetme, Ludwig'e kurbağa ile kralın masalını hatırlatmaktadır. Ludwig'in bakış açısına göre, babası cadı tarafından bir kurbağaya dönüştürülen prensin masalında olduğu gibi, ani ve mutlu bir değişimin hayalini kurmaktadır. Sadece güzel bir prensesin öpücüğünün onu benlik kaybından kurtarabileceğini sanmaktadır. Ludwig babasını gerçek olmayan, sadece masallara özgü çözümler arayan bir hayalperest olarak görmektedir. Otto'nun yanlış bir vücudun içerisinde olduğu duygusu sembolik olarak Marx'ın yanlış bilinç, yabancılaşmış bilinç gibi kavramlarına işaret etmektedir. Kroetz, Otto'nun varoluşsal durumunu Marx'ın yabancılaşma konseptiyle ilişkilendirerek sahnelemektedir. Bazı sahnelerde de kullanılan resimler, metaforik ifadeler, hayaller neredeyse kelime kelimesine Marx'ın veya onun geleneğinde olan yazarların ifadeleriyle örtüşmektedir.

Otto'nun kendisi için kurguladığı rollere girerken kullandığı farklı sosyal üsluplar ve bu üsluplar arasındaki farklılıkları gösteren sahneler hayal ve gerçek arasında büyüyen uçurumun, Otto'nun yaşamı üzerinde nasıl yıkıcı bir etki yarattığını göstermektedir. Bir taraftan maddi ve sosyal darlığın belirlediği yaşam gerçeğini diğer taraftan sporcu, mucit, sanayici ve televizyon spikeri olarak itibar göreceği sosyal rollerle kendini sadece rüyalarda gerçekleştiren Otto Meier'i sahneleyen Kroetz, insanın işinde yabancılaşmasını ve bu yabancılaşmanın insanın sosyal dünyasındaki etkilerini gösterirken karikatür, parodi, ve grotesk gibi yöntemler kullanmaktadır. Kroetz, Otto Meier'i farklı roller içerisinde gösterirken, her role uygun dil ve üslup ile konuşturur. Kroetz, Otto'yu aileyle olan ilişkisinde yöresel ve günlük bir dil, kendine hakaret ederken ve kendini küçük düşürürken kaba saba bir dil ile konuşturur, yüksek sosyal rollere bürünürken standart yazı dilinden cümleler, belli bir mesleki alandan kelimeler ve asillerin konuşma üslubunu anımsatan kibar ifadeler kullanırken göstermektedir. Bunların hepsi Otto Meier'in dil repertuarının varyantlarıdır.

'Mensch Meier' ile 'Heimarbeit' kıyaslandığında Kroetz'ün sosyal üslup açısından betimlemeyle yetinmediğini, artık bunun çok ötesine geçtiği anlaşılmaktadır. 'Mensch Meier'de karikatür, parodi ve grotesk yöntemler kullanarak sosyal yapıyı karakterize etmektedir. Bu hem seyirciyi eğlendirme hem de sosyal eleştiri ve değerlendirme açısından önemlidir. Kroetz 70'li ve 80'li yıllarda ekonomik olarak kalkınan Almanya'nın toplumsal yapısına, yabancılaşma sağlayan yöntemler kullanarak mesafeli bakmaktadır. Özellikle toplumun alt kesimlerindeki insanlar medya tarafından dayatılan modellere özenerek, sosyal olarak yükselme çabası içerisindeyler. Medyatik figürler ve tipler Otto'nun kurgu dünyasında giyindiği tipler olarak belirlenir. İşçi kimliğiyle üstlendiği alaylı rolde, işçi olduğunu kabul edemediğini fark etmektedir. Otto *Ben Kimim* adlı televizyon programını kurgularken hem Robert Lembke'nin sunucu rolüne, hem de Otto Meier'in işçi rolüne bürünmektedir. Diyalogların çözümlemesi, işçi Otto'nun ve sunucu Robert Lembke'nin üsluplarının farkını ortaya çıkarmakta ve Otto'nun kendisiyle ilgili alaylı farkındalığına işaret ettiği gibi, Kroetz'ün Otto Meier tiplemesine karşı olan eleştirel duruşunu da gözler önüne sermektedir.

Kroetz, Otto'nun statü sembollerine olan düşkünlüğünü işçi olarak durumunu değiştirme çabasını eleştirmektedir. Otto'nun giderek artan korkusu ve varoluşsal güvensizliği tüm yaşam alanlarında kendini göstermektedir. Kroetz, izleyicisine insanların ait oldukları çevreye bağlı kalmalarından çok, kendi

durumlarını gerçekçi bir şekilde değerlendirmeleri ve yeteneklerini gerçekleştirmeleri mesajını vermektedir. Kroetz, Otto'ya göre Ludwig'in mesleki seçimini alternatif bir yol olarak göstermektedir. Ludwig baştan beri, içinde bulunduğu koşullarının ve kişisel ilgilerinin farkında olup, anne babasının toplumsal prestije yönelik mesleki beklentisini ütöpik olduğunu bilmekte ve eleştirmektedir. Ludwig kendisini gerçekçi bir biçimde değerlendirerek neler yapabileceğinin farkındadır. Ebeveynlerinin isteğini kabul ederek yükselme çabası içerisinde girdiğinde de kendisini neyin beklediğini tahmin edebilmektedir. Ludwig'in kendini gerçekçi bir şekilde değerlendirebilmesi, hiç değiş-tirmedeği yöreye özgü konuşma üslubundan da yansımaktadır.

Martha da kendisini statü sembolleriyle donatarak yükselme ilüzyonundan ve geleneksel kadın rolünden kurtararak bağımsızlığını kazanmak üzere kararlar almaktadır. Özgürlüğü uğruna yaşadığı sıkıntılar, bireyselleşme sürecini ele alan sosyolojik konseptlerle yakından ilişkilidir. Kroetz, Martha'nın kendi ayakları üzerinde durabilme çabasının, gerçek hayatın doğal bir parçası olduğunu anlatmaktadır. Tezgahtar olarak başladığı işe ve hayatındaki yeniliklere gerçekçi bir şekilde bakabilen Martha'nın, kendini ifade etme biçimi de değişmektedir. Artık yükselme isteğini yansıtan formüller, atasözleri ve ilkeler yerine sade, somut durumunu anlatan ifadeler kullanmaktadır.

Dram diyalogları yazı diliyle ifade edilmesine rağmen, figürlerin üslubu konuşma diline daha yakındır. Kroetz, sahnede göstermek istediği birbirinden farklı sosyal yapıları canlandırırken, gerçek konuşmalardan yola çıkarak, konuşulan dilin özelliklerini kullanmaktadır.

Bu çalışmada incelenen sosyal dünyaların ve insanların sosyal üslubuyla ilgili elde edilen sonuçlar, Franz Xaver Kroetz'ün 'Heimarbeit' ve 'Mensch Meier' adlı dramlarına yöneliktir. Ancak, Kroetz'ün 'Heimarbeit' ve 'Mensch Meier'i yazdığı dönemlere ait diğer eserlerinde de benzer sosyal üslup özellikleri bulunduğu kanısındayım. Bu eserlerde sahnelenen konuşma üslubu, beden diliyle, kılık kıyafet, yemek, ev eşyası ve yerleşim koşullarıyla ilgili sembollerin sosyal yapı açısından analizinin de benzer sonuçları ortaya çıkaracağı düşüncesindeyim. Hatta, ait oldukları sınıfın genel özellikleriyle sahnelenen bu sosyal dünya yapılarının diğer metin türlerinde de aynı özellikleri barındırdığı görüşündeyim. Genel yapılarından, dolayı, sosyal üslubu yansıtan özellikler Türkçe yazılan dramlarda da aynı olacaktır. Sadece evlilik, sadâkat ve ahlâk yapısıyla ilgili norm ve değerlerin sahnelenmesi sanırım farklılık gösterecektir. Öne sürdüğüm bu tezin ayrıca başka bir çalışmada araştırılmasının kayda değer olacağı kanaatindeyim.

MULTILINGUALITÄT UND SOZIOLINGUISTIK

narr
VERLAG



Inken Keim

Mehrsprachige Lebenswelten

Sprechen und Schreiben der türkisch-
stämmigen Kinder und Jugendlichen

2012, 272 Seiten, €[D] 34,99/SFr 47,90

ISBN 978-3-8233-6707-9

In vielen Großstädten Deutschlands haben sich in den letzten Jahrzehnten Migrantenwohngebiete entwickelt, in denen ethnische Gemeinschaften in engen Netzwerken leben. Die Kinder wachsen in mehrkulturellen Lebenswelten auf und bilden im Alltag, in den Familien und Peergroups mehrsprachige Kommunikationspraktiken aus. In den deutschen Bildungsinstitutionen treffen sie auf deutschsprachige Anforderungen, auf die sie schlecht vorbereitet sind mit der Konsequenz, dass viele bisher schulisch gescheitert sind.

Das Buch, das auf ethnografisch-soziolinguistischen Untersuchungen basiert, liefert Einblick in die Lebenswelt türkischstämmiger MigrantInnen und in die Vielfalt der sprachlich-kommunikativen Praktiken, die in mehrsprachigen Lebenswelten entstehen. Es stellt das ungesteuert erworbene Deutsch der Elterngeneration vor und zeigt auf der Basis von authentischen Gesprächsbeispielen die kommunikativen Praktiken der Kinder und Jugendlichen und ihre Virtuosität im Umgang mit sprachlichen Ressourcen, die in der Schule nicht berücksichtigt werden.

Studien zur deutschen Sprache:

Inken Keim et al.

Heirat und Migration aus der Türkei

Studien zur deutschen Sprache,
Band 58

2012, 343 Seiten

€[D] 49,00/SFr 65,50

ISBN 978-3-8233-6633-1

Inken Keim

Die "türkischen Powergirls"

Studien zur deutschen Sprache,
Band 39

2. Aufl. 2008, 498 Seiten

€[D] 39,00/SFr 66,00

ISBN 978-3-8233-6446-7

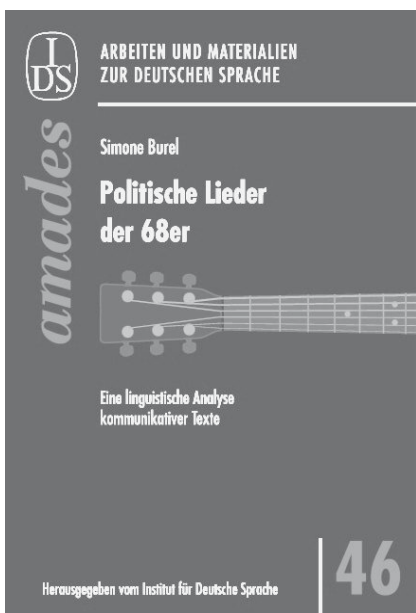
Aus der Reihe *amades* des Instituts für Deutsche Sprache:

Band 46:

Simone Burel:

Politische Lieder der 68er

Eine linguistische Analyse
kommunikativer Texte



Politische Bewegungen bringen seit jeher Lieder hervor, die gesellschaftliche, staatliche und ökonomische Missstände in Wort und Klang verarbeiteten und damit Spiegel der Geschichte, der Kultur, der Sprache brisanter Zeiten sind – so auch das politische Lied der 68er.

Diese Arbeit untersucht, inwieweit das politische Lied der 68er politische Sprache abbildet und welche Textsortenmerkmale es damit aufweist. An fünf repräsentativen Liedtexten ermittelt sie Textmerkmalsbündel auf Ausdrucks- wie Inhaltsseite und analysiert empirisch die Ebenen Textkontext, Textthema, Textfunktion, Lexik und Grammatik. Daraus ergeben sich zwei Ausprägungen der Textsortenvariante: zum einen die poetischen, narrativen Lieder zu Beginn der 68er, zum anderen die aggressiven, appellativen Lieder der radikalen Phase. Die Lieder gewinnen ihren Reiz besonders dadurch, dass sie funktional politische Intentionen vermitteln, gleichzeitig aber sprachästhetische Momente offenbaren. Im Spannungsfeld zwischen Botschaft und Gestalt signalisieren die Liedermacher politische Inhalte ästhetisch; dies belegen spezifische poetische Strategien wie Biermanns Bilderstrategie, Süverkrüps Wortbildungsstrategie, Degenhardts Sinnesreiz- und Verschleierungsstrategie sowie Hüschs Beschönigungsstrategie.

169 Seiten. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache, 2013. ISBN: 978-3-937241-42-5, Preis: 22,00 € (D)

Mehr Infos unter www.amades.de

Erhältlich im Buchhandel, bei amazon.de oder im IDS-Buchshop (<http://buchshop.ids-mannheim.de>)



INSTITUT FÜR
DEUTSCHE SPRACHE

amades, c/o Institut für Deutsche Sprache
Postfach 10 16 21, 68016 Mannheim
Bestellservice: Tel.: 0621/1581-171, -413 · Fax: -200
E-Mail: amades@ids-mannheim.de